

UNIVERSITÉ DE QUÉBEC À MONTRÉAL

YUYANAPAQ OU POUR SE SOUVENIR : ÉCRITURE ET MISE EN LECTURE
D'UNE PIÈCE DE THÉÂTRE AYANT POUR SUJET LA VIOLENCE VÉCUE
PAR LA POPULATION PÉRUVIENNE (1980-2000)

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

MARIA ANGELICA SERTZEN MATHEWS

NOVEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier très sincèrement Geneviève Billette, ma directrice de recherche, pour s'être impliquée dans mon projet avec rigueur et générosité. Madame Billette possède un grand talent pour guider et inspirer les étudiants. Pour moi, c'est un honneur qu'elle ait accepté de m'accompagner dans cette recherche.

Merci aux professeurs de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM : Marie-Christine Lesage, Martine Beaulne et Lise Vaillancourt pour m'avoir montré des façons nouvelles et différentes de penser et de faire le théâtre.

Merci aux professeurs de la Pontificia Universidad Catolica del Peru pour avoir pris le temps de répondre à mes courriels et de m'envoyer des références bibliographiques. Sans leur soutien, je n'aurais pas pu avoir accès à des ouvrages latino-américains qui ont enrichi ma recherche.

Merci à Paul Savoie, Marie Brassard, Margaux Brière de la Chenelière et Alexis Martin pour avoir donné vie à mes personnages avec tant de générosité et de professionnalisme. Merci aussi à Catherine Gauthier, costumière, qui a su les habiller mieux que je l'imaginais.

Merci à Azraëlle Fiset et Stan Kwiecien pour avoir toujours été disponible quand j'avais des inquiétudes de production.

Merci à Sara Savoie, France Landry, Mylène Chicoine et Chantal Gamache du Service à la vie étudiante de l'UQÀM, ainsi qu'à Lucie Piché et Yvon Leduc pour leurs corrections et leur aide avec le français.

Merci spécialement à Jill Elder et Yvon Leduc pour m'avoir accueillie chez eux dès mon arrivée à Montréal et pour m'avoir donné le soutien et l'encouragement dont j'avais besoin pour finir ce projet.

Merci aussi à ma famille, pour m'avoir permis de grandir entourée de livres et d'histoires fabuleuses, ainsi que pour m'avoir stimulée à raconter les miennes.

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	5
LE PÉROU EN TEMPS DE GUERRE	5
1.1 Contexte sociopolitique.....	5
1.2 La Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR)	14
1.3 Le théâtre péruvien pendant la guerre.....	19
CHAPITRE II	23
LA DRAMATURGIE ET L'HISTOIRE	23
2.1 Des Grecs à la Deuxième Guerre mondiale	23
2.2 Le théâtre historique après la Deuxième Guerre mondiale	29
2.3 L'évolution des personnages.....	31
2.4 Théâtre et Histoire au XXI ^e siècle.....	33
CHAPITRE III	37
LE PROCESSUS DE CRÉATION	37
3.1 Mes propres souvenirs	37
3.2 La nécessité du théâtre	43
3.3 Les choix formels.....	44
3.3.1 La multiplicité des points de vue	45
3.3.2 Le monologue	46
3.3.3 Le réalisme magique	50
3.3.4 Les personnages	52
3.3.5 Le réalisme magique des personnages	54
3.3.6 L'adresse	56
3.4 Écrire en français.....	59

CONCLUSION	64
APPENDICE A CE N'EST PAS MA FAUTE.....	68
BIBLIOGRAPHIE	94

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création est constitué d'une pièce de théâtre écrite en s'inspirant du Rapport de la Commission de la vérité et de la réconciliation sur la violence vécue par la population péruvienne entre les années 1980 et 2000, ainsi que d'une réflexion sur la possibilité de transmettre de façon juste la mémoire de la guerre au théâtre. Du point de vue esthétique, les notions de monologue et de réalisme magique se sont présentées ici comme les meilleures options pour résoudre la problématique. Théoriquement, la recherche s'est inspirée des idées de Rincon, Reguillo, Robin, Augé et d'autres auteurs qui étudient les différentes façons selon lesquelles la mémoire est transmise.

Mots Clés : Monologue, réalisme magique, mémoire collective, mémoire historique, théâtre et mémoire, CVR-Pérou.

INTRODUCTION

À partir de 1980 et jusqu'en 2000, le Pérou a traversé l'une des périodes les plus violentes de son histoire postcoloniale. Deux groupes terroristes y ont sévi: le Sentier Lumineux et le Mouvement Révolutionnaire Tupaq Amaru, ainsi que plusieurs groupes paramilitaires, organisés par les forces armées et destinés à anéantir les terroristes sans se soucier toutefois de la sécurité de la population civile.

Quand la paix est rétablie en 2002, une Commission pour la vérité et la réconciliation (CVR) a été créée. Cette commission a proposé le mot *Yuyanapaq*, qui en langue quechua veut dire « pour se souvenir », pour regrouper tous les efforts que les historiens, les sociologues et les artistes ont déployés pour conserver une mémoire juste de la guerre. Aujourd'hui, le pays est encore divisé. Une partie de la population péruvienne adhère à ces efforts. Elle veut se souvenir des causes et des conséquences du conflit ainsi que de TOUTES ses victimes. Une autre partie préfère l'oubli ou, encore pire, une mémoire partielle et fermée.

Dans la plupart des pays, incluant le Pérou, quand vient le temps de consigner des événements historiques, ceux-ci sont bien souvent racontés en utilisant un seul point de vue. Les participants du conflit sont divisés entre amis et ennemis, les amis deviendront les héros et les ennemis seront les vilains. L'ethnologue français Marc Augé (1998) appelle cette forme de mémoire « discours institutionnalisé ». Pour lui, cette façon manichéenne de raconter l'histoire, qui induit un regard partial, produit

l'anéantissement de la mémoire, car elle minimise ou nie les idées et les motivations d'au moins une partie impliquée dans le conflit.

De l'incompréhension et de la méconnaissance pourrait naître la vision stéréotypée des autres et la rancœur contre eux. Celles-ci se risquent de se transmettre de génération en génération et les tensions peuvent se perpétuer, même si la guerre est finie depuis plus de cinquante ans et, éventuellement, produire de nouveaux conflits. Dans son livre *La mémoire saturée*, Régine Robin (2003) met des mots sur le danger que cette attitude comporte : « Dis-moi les cadavres que tu caches dans les placards de l'histoire, je te dirai à quel type d'événements tu dois t'attendre. » (p.58)

Quand la guerre se produit entre deux pays différents, l'Histoire de chacun d'eux racontera la guerre en prenant la position du héros, ce qui génère des histoires différentes et même contradictoires. Par exemple, la guerre des Malouines, qui s'est produite à la même époque que la guerre civile péruvienne, a vu s'affronter deux parties clairement identifiables, avec des discours opposés. Pour le discours institutionnalisé des Argentins, les Britanniques sont les vilains. Dans les livres d'histoire britanniques, il est dit que les Argentins ont voulu s'approprier un territoire qui ne leur appartenait pas. Dans ce type de situations, une personne intéressée à être bien informée peut, avec un peu de travail, prendre connaissance des deux points de vue.

Par contre, quand la guerre n'oppose pas le pays à un ennemi étranger, mais qu'il s'agit d'un conflit interne où les amis et les ennemis sont des compatriotes, comme cela est arrivé au Pérou, l'accès à l'information devient beaucoup plus difficile, car aucune Histoire officielle ne rendra compte des opinions des vaincus. Comme je l'ai déjà mentionné, dans mon pays, une initiative pour préserver une mémoire juste de la dernière guerre a été lancée. Pourtant, cet effort de veiller sur la mémoire n'a pas été et n'est pas encore facile à réaliser, car une grosse partie de la population,

particulièrement les forces armées et un grand nombre de politiciens, préfèrent que l'histoire soit racontée seulement de leur point de vue.

En entreprenant cette recherche création, j'ai voulu contribuer au *Yuyanapac*. Pour ce faire, je me suis posée la question suivante : comment raconter au théâtre un événement historique de façon juste? Ma recherche s'est orientée vers l'écriture de « *Ce n'est pas ma faute* », une pièce de théâtre ayant pour sujet la violence vécue par la population péruvienne entre les années 1980 et 2000. La pièce présente les monologues de quatre personnages ayant vécu la guerre d'une façon très différente. Comme le rappelle Françoise Heulot-Petit (2009), le monologue permet au personnage de retracer son passé et de prendre la parole pour en témoigner. En racontant l'histoire de cette façon, j'ai pu montrer non seulement le vécu des personnages pendant la guerre, mais aussi les différentes conséquences que celle-ci a eu sur chacun d'eux.

Ce projet est le résultat de deux besoins personnels. D'abord, raconter l'histoire de mon pays en tenant compte des différents enjeux qui ont poussé la population à choisir de donner ou non son soutien aux soldats ou aux terroristes et ensuite, réussir à me débarrasser de l'autocensure qui m'a été imposée depuis l'enfance et qui affecte la plupart des Péruviens ayant vécu la guerre.

J'ai donné à la pièce le titre *Ce n'est pas ma faute*, car je trouve qu'il résume bien l'attitude de la population péruvienne face au conflit. Personne n'assume la part de responsabilité qui lui appartient.

Outre cette création, ce mémoire comporte également une réflexion sur la mémoire collective et la notion de vérité historique au théâtre. Sur le plan théorique, la recherche se nourrit de différentes disciplines comme l'histoire, l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la psychologie et, bien sûr, le théâtre.

Le chapitre I trace un portrait de l'état de la situation sociopolitique péruvienne durant les vingt années de guerre civile. Les circonstances qui ont permis la naissance et la croissance des groupes terroristes, ainsi que la façon dont les différents gouvernements ont fait face au problème, sont présentées. Par la suite, la manière dont la censure et la peur se sont intégrées peu à peu dans le quotidien des Péruviens est analysée de même que les répercussions que la guerre a pu avoir sur le théâtre péruvien de cette époque.

Le chapitre II présente, d'abord, la manière avec laquelle les faits historiques ont été abordés par le théâtre et l'importance que les dramaturges ont accordée à la vérité historique à travers le temps. Par la suite, la manière selon laquelle l'anthropologie, la psychologie et d'autres sciences humaines conçoivent la mémoire individuelle et collective est mise en lumière pour comprendre comment le théâtre peut devenir une action contre l'oubli.

Enfin, le chapitre III rend compte du processus de création de la pièce *Ce n'est pas ma faute*, des intuitions premières jusqu'au texte final. J'expose les principaux choix esthétiques, soit le monologue et le réalisme magique, ainsi que ma décision d'écrire en français et non pas en espagnol, ma langue maternelle.

CHAPITRE I

LE PÉROU EN TEMPS DE GUERRE

Dans le premier chapitre, il sera question de la propagation de la violence au Pérou pendant les vingt dernières années du XX^e siècle¹. En s'attardant entre autres aux groupes terroristes Sentier Lumineux et Mouvement révolutionnaire Tupac Amaru.

Le travail de la Commission de la Vérité et de la réconciliation qui s'est déroulée entre les années 2001 et 2003 sera aussi présenté. Finalement, la façon dont la crise sociale, économique et politique a influencé la vie des Péruviens dans les sphères intimes et culturelles seront aussi analysés.

1.1 Contexte sociopolitique

Durant les vingt dernières années du XX^e siècle, l'histoire du Pérou a été marquée par une crise économique, politique et sociale sans précédent. En 1980, après douze ans de dictature militaire, le Pérou connaît des élections présidentielles. À ce moment, les groupes politiques de gauche ont dû décider s'ils allaient rester ou non dans la

¹ Les informations historiques contenues dans ce chapitre ont été puisées à même le Rapport final de la CVR, sauf indication contraire.

clandestinité. La plupart d'entre eux ont choisi de soutenir le retour à la démocratie et ont participé aux élections. D'autres groupes, beaucoup moins nombreux, considéraient que le retour à la démocratie n'était qu'une comédie. Le pouvoir allait rester, d'une façon ou d'une autre, entre les mains des plus riches.

Un de ces groupes, le Sentier Lumineux, mené par le professeur de philosophie Abimael Guzman, croyait que les conditions favorables à une révolution étaient réunies et que c'était maintenant qu'il fallait prendre le pouvoir de force. Symboliquement, le groupe de Guzman a commencé sa lutte un jour avant les élections présidentielles, à Chuschi, un village de la province d'Ayacucho qui comptait moins de 5 000 habitants.

Le 17 mai 1980, cinq membres du groupe terroriste Sentier Lumineux ont mis le feu aux listes électorales ainsi qu'aux onze urnes destinées à recueillir les bulletins de vote, et ce, à la vue de tous. Les élections à Chuschi ont été annulées, alors que dans le reste du pays, elles se sont déroulées de façon normale, se soldant par le retour au pouvoir de Fernando Belaunde qui avait été le président avant le coup d'État de 1968. Pour le gouvernement, les événements de Chuschi ne représentaient qu'un geste de vandalisme sans aucune importance. Pour les membres du Sentier Lumineux, c'était le début de la « guerre populaire ».

Pendant la première année, les terroristes ont concentré leurs attaques dans les régions les plus éloignées de la capitale, visant principalement les autorités civiles. Ils cherchaient à créer des « vides de pouvoir » qui leur permettraient l'établissement d'un nouveau pouvoir. Ils s'en sont pris également à des postes de police pour voler des armes, ainsi qu'à des compagnies minières pour obtenir des explosifs. En 1981, ils ont amplifié leur rayon d'action en ajoutant à leurs cibles les banques, les institutions gouvernementales, les centrales hydroélectriques et les lignes à haute tension électrique. Malgré la diversification des cibles, la première et la plus importante d'entre elles continuait à être la population civile, qui était obligée de

collaborer avec les révolutionnaires en leur donnant de l'argent, de la nourriture et parfois même leurs enfants.² Ceux qui osaient dire non aux terroristes étaient jugés coupables de s'opposer à la révolution et étaient tués devant leur famille et leur communauté.

Fait à noter, le groupe Sentier Lumineux ne revendiquait jamais ses attentats, il était donc très difficile de lui en imputer la responsabilité. Les forces armées identifiaient comme responsables de ces actes les groupes politiques de gauche, tandis que ces derniers se disaient victimes d'une campagne de salissage de la part des autorités militaires digne du maccarthysme. Trop occupés à blâmer leurs ennemis politiques pour les attentats, les autorités civiles et militaires sous-estimaient la menace que constituait Sentier Lumineux, ce qui a permis au groupe terroriste de grandir et de s'affirmer sans opposition. Ce n'est qu'en 1982, suite à un assaut sur le centre pénitencier d'Ayacucho qui a permis de libérer soixante-douze prisonniers détenus pour terrorisme, que le gouvernement a commencé à tenir compte plus sérieusement du problème. En décembre de cette année-là, le président Belaunde a donné un ultimatum au groupe terroriste, leur demandant de déposer les armes dans les soixante-douze heures. Sentier Lumineux a ignoré la demande et le président a alors établi l'état d'urgence. Il a levé tous les droits constitutionnels et envoyé l'armée nationale pour régler le problème que, selon les plus hautes autorités, la police n'avait pas su gérer.

Toujours en 1982, le Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru initie ses actions terroristes. Ce groupe prend son nom de Túpac Amaru, le dernier des Incas. En 1572, Túpac Amaru avait conduit la première lutte de guérillas de l'Amérique du Sud afin de repousser les Espagnols. Il a été capturé et exécuté avec toute sa famille.

² Les enfants kidnappés étaient entraînés pour lutter contre les soldats. En participant aux combats, les enfants garantissaient la sécurité de leurs familles. Si, par contre, ils refusaient d'aider les terroristes, leurs parents étaient assassinés. L'armée aussi faisait des recrutements forcés, mais ils privilégiaient les adolescents à partir de 15 ans.

Après l'exécution de Túpac Amaru, les indigènes péruviens ont commencé à raconter le mythe de l'Inkarri. Selon ce mythe, l'Inca reviendra pour libérer le peuple de ses oppresseurs et de la pauvreté dans laquelle il se trouve depuis la conquête espagnole.

La récupération de ce nom correspondait, pour le mouvement révolutionnaire, à un désir d'obtenir le soutien de la population et marquait, du moins au début, une différence fondamentale entre sa façon d'agir et celle du Sentier Lumineux. Tandis que Sentier Lumineux avait une approche violente contre la société civile, le Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru concentrait ses énergies dans le vol des banques et dans des attentats contre les symboles de l'oppression étrangère comme l'Institut Culturel Britannique (la Grande-Bretagne était alors en guerre contre l'Argentine), les franchises de *Kentucky Fried Chicken* ou encore les maisons habitées par des marins des États-Unis. Ils attaquaient aussi les ministres suspectés de vol et de corruption. De même, ils volaient des camions remplis de nourriture qu'ils redistribuaient aux plus pauvres.

Cependant, comme le Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru ne revendiquait pas non plus ses actions, il demeurait tout de même très difficile de les différencier de celles de Sentier Lumineux. Pour la population civile, le message était très contradictoire: dans les médias, les terroristes apparaissaient tantôt comme des justiciers, presque des héros, tantôt comme des vilains assassins et voleurs.

En 1984, la police a arrêté neuf membres du groupe Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru, sans en informer les médias. Craignant l'assassinat de leurs camarades, les militants du Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru ont kidnappé deux journalistes et ont échangé leur libération contre la lecture d'une déclaration qui annonçait la capture et demandait des garanties sur la vie des prisonniers politiques. C'est de cette façon que la population a appris qu'il y avait un « nouveau » groupe terroriste sur l'échiquier.

Plusieurs provinces ont été déclarées « zones d'urgence »³. Procédant ainsi, le gouvernement donnait le pouvoir absolu aux forces armées. Pourtant, selon la constitution péruvienne de cette époque, l'état d'urgence ne pouvait pas durer plus de 60 jours. Les autorités civiles qui restaient en place n'avaient plus désormais les moyens de protéger les citoyens des abus commis par les soldats.

Dans l'article *Las mutantes mascararas de marte (Les masques changeants de Mars)*, H. Saint-Pierre et J. De Paula expliquent comment la confusion face à l'identité de l'ennemi favorise l'établissement du chaos et la disparition des droits de l'homme :

Quand il n'y a pas d'interlocuteurs connus ni de déclaration formelle de guerre, qu'il s'agisse de groupes armés belligérants, qu'il n'existe pas une certitude par rapport à qui est un combattant et qui ne l'est pas, qu'il n'y a pas une délimitation d'un champ de bataille et qu'il n'y a pas une limite aux actions de guerre, il n'existera pas non plus des conventions et des normes de protection de l'individu. [...] Évidemment, l'ordre légal n'existant pas sur le territoire, il devient très difficile sinon impossible d'établir une différence entre l'acte de guerre, le crime de guerre et le simple crime, entre les conséquences involontaires de la guerre et le génocide. (p.36-37)⁴

C'est exactement ce qui est arrivé au Pérou. Les opérations militaires destinées à anéantir des groupes difficiles à identifier ont produit des milliers d'actes de violence contre des individus innocents. La population civile était attaquée non pas seulement par les terroristes, mais aussi par ceux qui devaient supposément les protéger.

La peur a engendré l'autocensure. Parler à quelqu'un sur la rue et surtout exprimer ses idées politiques était devenu très risqué. Personne ne pouvait savoir si son interlocuteur était un terroriste, un soldat ou s'il était vraiment un civil. Même au sein d'une famille, il y a eu plusieurs parents, conjoints et enfants surpris d'apprendre que leurs proches militaient dans des groupes armés ou qu'ils étaient des informateurs des autorités.

³ Zones du pays où l'état d'urgence est prolongé de façon indéfini.

⁴ Traduction libre.

Le changement de gouvernement en 1985 n'a fait qu'empirer la situation. Le nouveau président, Alan Garcia, qui, pendant la campagne électorale, s'était montré très critique face aux violations des droits de l'homme, a rapidement démontré qu'il allait, lui aussi, autoriser les exécutions extra judiciaires. Moins d'une année après son arrivée au pouvoir, tous les terroristes et prisonniers politiques des trois plus grandes prisons du pays ont été assassinés dans une action coordonnée par les forces armées.

En 1987, le Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru s'est emparé de la ville de Juanjui qui se trouve dans la jungle amazonienne, au nord du pays. Le groupe a organisé un « procès public » contre des citoyens suspectés de corruption, une partie de soccer et une fête. Dans l'ordre. « Ne voulant pas perdre l'opportunité d'avoir de la bonne publicité, les membres du Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru ont invité des journalistes de la télévision pour enregistrer la fête et la diffuser au niveau national » (Baer, 2003, p. 13). Le président Garcia a bien prévenu les journalistes de porter attention à ce qu'ils publieraient car « si vous accordez aux terroristes l'importance qu'ils cherchent à obtenir, vous devenez alors leurs premiers collaborateurs » (Descroix, 1987, « s.p. »)⁵. L'autocensure qui s'était déjà installée chez la population civile, s'est alors propagée aux médias.

Les violences sociales et politiques n'étaient pas les seuls problèmes. La politique économique du gouvernement avait fermé le pays aux importations et exportations, ce qui avait créé une pénurie alimentaire sans précédent. De plus, en raison du taux élevé de corruption, la plupart des compagnies appartenant à l'État avaient fait faillite. Dans l'impossibilité de fournir les services de base à toute la population, le gouvernement a été obligé de rationner l'eau et l'électricité.⁶ À la fin du gouvernement Garcia, le niveau d'inflation était de 7 650%, c'est-à-dire que les prix augmentaient de 21% chaque jour. Si cette situation se produisait aujourd'hui, cela

⁵ Traduction libre.

⁶ Il était parfois difficile de savoir si le manque d'électricité était dû à une attaque terroriste sur un pylône électrique ou à une coupure programmée par le gouvernement.

signifierait qu'un litre de lait qui coûte 3 \$ le premier du mois, se détaillerait à 593 \$ à la fin du même mois.

La corruption totale du gouvernement de Garcia a provoqué la méfiance généralisée face aux partis politiques et a ouvert la porte aux candidats indépendants, parmi lesquels l'écrivain Mario Vargas Llosa qui représentait l'aristocratie, ainsi que le professeur universitaire Alberto Fujimori qui se disait appartenir à la classe moyenne.

En juillet 1990, Fujimori est devenu le premier président d'origine japonaise⁷ à gouverner le Pérou.⁸ Moins de deux ans après, sous prétexte que les sénateurs et députés ne le laissaient pas gouverner avec assez de liberté pour contrôler la crise, il a organisé un coup d'État contre son propre gouvernement. Il a dissous le Congrès et il s'est réemparé comme dictateur. Pendant neuf mois, il a gouverné par décrets en établissant les conditions appropriées pour annuler le peu de droits de la personne qui existaient encore.⁹

Les stratégies de guerre de Fujimori incluaient la surveillance non pas seulement des suspects de terrorisme, mais aussi de ses ennemis politiques et même de ses alliés. Il a aussi privilégié l'infiltration, c'est-à-dire la pénétration d'espions dans les universités, les écoles, les groupes communautaires, les partis politiques, les églises et même dans les forces armées.

La méfiance est devenue la norme dans tout le pays. Par exemple, le 12 septembre 1992, la division d'espionnage de la Police Nationale a capturé Abimael Guzman, principal leader de Sentier Lumineux, ainsi que d'autres dirigeants terroristes qui se

⁷ L'immigration japonaise vers le Pérou a commencé en 1899, alors que le Japon rural était surpeuplé et que le Pérou avait besoin de travailleurs. Fujimori a les deux nationalités et il est la première personne d'origine asiatique à être élu président hors de l'Asie.

⁸ Le pays avait déjà eu des présidents d'origine britannique, française et bien sûr espagnole.

⁹ Le décret le plus célèbre de cette époque est le DL 25475, dont l'article 7 prévoit une peine d'au moins six ans de prison et même la perte de la nationalité pour le délit d'apologie du terrorisme, c'est-à-dire tout commentaire fait de façon publique qui pouvait être interprété comme un soutien aux terroristes ou comme une critique du gouvernement car un ennemi du gouvernement était certainement un terroriste.

trouvaient cachés dans un des arrondissements les plus chics de la capitale. Cette capture n'était pas une conséquence directe des décrets antiterroristes ni de la dictature de Fujimori, mais du travail « sous le radar » du Lieutenant Général de la police Ketin Vidal et de son équipe de renseignement.

Craignant l'assassinat du leader terroriste, Vidal n'avait pas annoncé son plan au président ni à aucune autre autorité. Fujimori n'était pas dans la capitale au moment de la capture de Guzman et il a appris la nouvelle à la télé comme tous les autres Péruviens. Vingt ans après, questionné sur sa décision de ne pas informer le président de la capture imminente, Vidal a déclaré :

Il aurait pu se passer n'importe quoi. Un accident sur la route... Guzman aurait pu mourir. Les forces armées avaient leur propre méthodologie qui ne coïncidait pas avec la nôtre. Guzman n'a même pas eu une égratignure. On a fait un travail civilisé.¹⁰

Vidal a payé cher son geste et, peu de temps après, il a été accusé de corruption et il a été démis de ses fonctions bien que les charges n'aient jamais été prouvées. Il était fondamental pour Fujimori que la population lui reconnaisse le mérite, grâce à ses lois antiterroristes, de la capture de Guzman. Ayant déjà convoqué des élections pour créer une nouvelle assemblée constituante, il avait besoin plus que jamais du soutien de la population.

En 1993, une nouvelle constitution a été établie. Cette nouvelle charte permettait la réélection présidentielle, ce qui s'est produit en 1995. Le deuxième gouvernement de Fujimori (1995-2000) a été très controversé et malgré le fait que la violence terroriste avait diminué énormément, la violation des droits de l'homme par les autorités a continué de se produire. En utilisant différents moyens de pression, le président avait aussi pris le contrôle de tous les moyens de communication. Toutes les subventions

¹⁰ *Caretas*(2012) Traduction libre.

aux arts ont été annulées et le contrôle de toutes les universités publiques a été donné aux forces armées.

Pour satisfaire les demandes de la communauté internationale qui exigeait la condamnation des responsables des assassinats de civils, le gouvernement de Fujimori a organisé des procès et a fait prononcer des jugements très sévères contre les militaires qui avaient participé aux assassinats et aux disparitions forcées. Dans les faits, ceux-ci passaient quelques mois en prison et étaient ensuite libérés grâce à un pardon présidentiel.

C'est à la suite de l'un de ces pardons, donné aux militaires responsables de la mort de 14 personnes parmi lesquelles un enfant de huit ans, que la population est sortie manifester dans la rue pour la première fois en 1995. La répression des manifestants a été très sévère. Les policiers ont aspergé les gens de gaz lacrymogène et de gaz vomitif.

Les membres du Sentier Lumineux, dépourvus de leur principal leader, se sont repliés et leur présence est devenue moins importante. Les membres du Mouvement Révolutionnaire Tupac Amaru ont vécu, eux aussi, la capture de leur leader et ont choisi de rejoindre les narcotrafiquants, limitant leurs actions à la partie est du pays.

Malgré la diminution des attaques terroristes, la violence infligée par l'armée à la population civile a continué de se manifester. Au fil des mois, le nombre de manifestations, ainsi que le niveau de répression, ont augmenté considérablement et les citoyens ont dû trouver d'autres façons pour exprimer leur mécontentement. Comme nous le verrons dans la partie 1.3 de ce chapitre, les arts performatifs sont devenus une façon privilégiée de s'exprimer face au pouvoir.

En 2000, le deuxième gouvernement de Fujimori arrivait à son terme, mais l'espoir d'un retour pacifique vers la démocratie n'a pas duré. Le président a annoncé qu'il allait participer aux nouvelles élections. Quand les juges du tribunal constitutionnel

ont déclaré que sa candidature était illégale car un président ne pouvait pas être élu plus de deux fois consécutives, Fujimori les a démis de leurs fonctions. Le dictateur a déclaré que sa première élection n'était pas valide puisqu'il avait subi un coup d'État (organisé par lui-même) et que cela lui donnait le droit de se faire réélire.

Après cette fraude électorale, Fujimori fut assermenté comme président pour la troisième fois le 28 juillet 2000. La plus grande manifestation de l'histoire du Pérou a eu lieu à l'extérieur du palais présidentiel. Les gens arrivaient de tout le pays pour protester contre la dictature et, pour la première fois dans l'histoire du Pérou, il y eut, dans les magasins, une pénurie de masques à gaz, outil essentiel pour manifester. Ce jour-là, « on » a mis le feu au sous-sol où se gardaient les archives des dix années de pouvoir de Fujimori.

En 2001, incapable de faire face au peuple et aux dénonciations de corruption, Fujimori s'est enfui du pays et un gouvernement de transition vers la démocratie a été nommé.

C'est dans cette période de l'histoire de mon pays que j'ai grandi. Ma façon de voir le monde et de m'exprimer a été marquée autant par la peur que par le besoin de parler sans dire et de dire sans parler.

1.2 La Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR)

Depuis 2001, les Péruviens apprennent à raconter les violences qu'ils ont vécues. C'est un processus long et douloureux qui se déroule presque exclusivement en privé. On parle de cette période dans l'intimité d'une conversation personnelle, mais pas publiquement parce qu'on a peur d'être jugé : soit comme sympathisant des terroristes, soit comme riche fasciste prêt à tuer les Indiens et les plus pauvres pour se débarrasser du terrorisme. Ce processus d'autocensure refoule la mémoire et favorise

l'oubli. Lors de tournées théâtrales à l'intérieur de mon pays, j'ai eu la chance d'entendre de nombreuses histoires sur cette période, provenant de personnes heureuses de pouvoir se confier « aux artistes » que, de toute façon, ils ne reverraient plus jamais.

En juin 2001 le président transitoire Valentin Paniagua¹¹ a créé la Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR)¹² qui était : « chargée de clarifier le processus et les faits du passé, pas seulement par rapport à ceux qui ont exécuté (la violence) mais aussi (par rapport à ceux) qui l'ont ordonnée ou tolérée ». (CVR, <http://www.cverdad.org.pe/ingles/lacomision/nlabor/antecedentes.php>)¹³

La première commission de ce genre, la *Comsion Nacional sobre la desaparicion de personas* (*Commission nationale sur la disparition des personnes*) a été créée en Argentine en 1983. Elle était chargée d'investiguer les disparitions forcées, les tortures et les enlèvements d'enfants qui ont eu lieu pendant la dictature militaire de 1976 à 1983, et pour assurer que les bureaux de cette époque reçoivent les sanctions prévues par la loi.

L'idée de réconciliation n'est apparue qu'en 1996 quand Nelson Mandela a créé la *Truth and Reconciliation Commission of South Africa* (Commission de la vérité et de la réconciliation de l'Afrique du Sud). Cette commission offrait une amnistie complète à tous ceux qui se présentaient devant la commission et avouaient la totalité de leurs crimes. Ici, l'accent n'était pas mis sur le processus judiciaire postérieur,

¹¹ Après la fuite du dictateur Alberto Fujimori, Valentin Paniagua assume la présidence du gouvernement de transition (novembre 2000- juillet 2001) qui est chargé de commencer le processus de pacification et de retour à la démocratie.

¹² Le nom original était Commission de la vérité. Le nom final a été donné par le président Alejandro Toledo en septembre 2001.

¹³ Traduction libre.

mais sur la création d'une nouvelle société en paix avec son passé et prête à avancer en paix vers l'avenir.¹⁴

Trente commissions de la vérité ont été créées dans différents pays pour investiguer des crimes contre les droits de l'homme. La plupart d'entre elles ont été nommées « Commission de la vérité et de la réconciliation » en suivant le modèle Sud-Africain. Même s'elles portent un nom qui se réfère à la commission créée par Mandela, elles n'ont pas les fonctions de celle-ci. Dans leurs mandats elles sont plutôt proches du modèle Argentin. Elles n'ont pas l'autorité d'amnistier les coupables. Au contraire, elles ramassent des preuves qui permettent de recommander des processus judiciaires contre les responsables des crimes. Par exemple, les commissions du Chili, du Kenya, et du Pérou.

Pendant deux ans, la CVR péruvienne a recueilli les témoignages des citoyens affectés par la guerre civile. Cette cueillette d'informations a été effectuée au moyen d'audiences publiques avec la participation des principales autorités de chaque village, mais surtout en audiences privées où chaque personne racontait son histoire à un seul commissaire ou bénévole.

Les représentants de la CVR ont dû répertorier ces témoignages en leur enlevant leur subjectivité. Pour que les faits puissent être analysés et comparés, ils ont été inscrits dans une base de données. L'information gardée dans cette base répond aux questions « qui a fait quoi à qui? Où? Quand? Et pourquoi? » (CVR, <http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/pdfs/boletinenbusca3.pdf>).¹⁵ Avec cette version résumée des témoignages, les commissaires ont été capables d'identifier les coupables et de prendre la mesure de leur responsabilité. En même temps, ils ont transformé les victimes en « chiffres » incapables de démontrer l'horreur vécue à

¹⁴ Pour plus d'information consulter justice.gov.za/trc

¹⁵ Traduction libre.

cette époque. Conséquence, les victimes ont perdu l'aspect le plus humain de leur histoire : les détails personnels et intimes.

Pour que le rapport soit complet et qu'il rende justice aux différents points de vue, les commissaires ont aussi recueilli le témoignage de plus de 1 000 condamnés pour terrorisme, de représentants des divers partis politiques, de membres des forces armées et de la police.

La Commission a élaboré un Rapport final qui a été rendu public le 28 août 2003. Lors de la cérémonie de remise du rapport, le président de la CVR, S. Lerner, a dit :

On a affirmé que le nombre (des victimes) est écrasant, mais n'est pas suffisant (pour démontrer l'horreur). C'est vrai. Ce nombre-là n'est pas capable d'expliquer les asymétries, les responsabilités et la méthodologie de l'horreur vécue par la population péruvienne. Il ne nous montre pas la souffrance qui n'a jamais abandonné les victimes.
(www.cverdad.org.pe/ingles/informacion/discursos/en_ceremonias05.php)¹⁶

Selon ce rapport, 45 % des victimes étaient des civils, 44% des gens suspectés de terrorisme, tandis que le 11% restant faisaient partie des forces armées et de la police.

Les dix volumes du Rapport final ont été publiés en version papier et sur Internet. Néanmoins, il demeurait difficile d'accès à cause de sa grande complexité. Pour faciliter la diffusion des conclusions, une exposition a été mise sur pied par la CVR et l'Universidad Catolica del Peru. Cette exposition, composée de vidéos, d'enregistrements audio et de photos, priorise une approche chronologique, tout en s'assurant de présenter tous les points de vue des différents acteurs du conflit. Malgré sa très grande importance, l'exposition n'a pas encore trouvé une salle permanente.

Herbert Morote¹⁷ (2014), dans son livre *Todos contra la verdad* (Tout le monde contre la vérité) avance l'idée que le Rapport Final n'a pas été assez diffusé car il

¹⁶Traduction libre.

¹⁷Docteur en économie, historien et écrivain péruvien.

attribue des responsabilités non pas seulement aux terroristes, mais aussi aux forces armées, à l'Église, aux différents gouvernements et aux médias. Selon lui, personne n'a intérêt à diffuser le rapport car cela signifierait devoir reconnaître sa propre responsabilité.

Pour démontrer l'ampleur du problème, Morote nous présente le résultat d'un sondage réalisé par la Commission des droits de l'homme, auprès d'adolescents d'Ayacucho, la province la plus affectée par le conflit. Le résultat est extrêmement parlant. En 2013, 92% des étudiants de 12 et 13 ans ne savaient pas comment nommer la période de la violence. Seulement 10% avait une idée réelle de la quantité de morts qu'il y a eu et 60% d'entre eux pensait que la violence n'avait pas affecté leurs familles. Pourtant, la CVR a établi que 50% de la population d'Ayacucho a été blessée, tuée ou portée disparue. De plus, le sujet du terrorisme n'est pas présent dans les livres d'histoire des écoles. Pourtant, l'État reconnaît publiquement l'importance de faire connaître le Rapport final de la Commission ainsi que de faire entendre les différents témoignages recueillis pendant les audiences.

À mon avis, il est fondamental pour la conscience collective de mon pays que les voix des personnes qui se sont présentées pour témoigner devant la Commission soient écoutées et rendues publiques. Rossana Reguillo¹⁸ (2011) soutient que « les victimes » (les acteurs, les protagonistes) sont les mieux placées pour construire « une conscience », voire une vision réflexive, sur un événement traumatique, parce qu'elles représentent la connexion entre le passé et le futur. Symboliquement, elles sont restées attachées aux événements qui ont changé leur vie pour toujours. À travers leur parole et leur présence, on peut reconstruire non seulement le passé, mais aussi ses conséquences, que l'on peut ressentir dans leur langage oral et corporel. En ce sens, le théâtre est une bonne manière de transmettre la mémoire, parce qu'à travers

¹⁸ Professeure et chercheuse au département d'études socioculturelles de l'ITESO (Université Jésuite de Guadalajara).

le travail de l'acteur, il nous permet non seulement d'entendre les témoignages, mais aussi de voir la façon avec laquelle le fait de témoigner affecte le témoin.

1.3 Le théâtre péruvien pendant la guerre

Avant le début du conflit armé, le théâtre péruvien était fortement politisé et engagé. Dans les années 1960, Sebastian Salazar Bondy, l'auteur le plus représentatif de son époque, a écrit des pièces à caractère fortement politique, telles que: *El fabricante de deudas* (*Le fabricant de dettes*) qui parle de comment la société péruvienne donne plus de valeur au pouvoir économique d'une personne qu'à son caractère, et *En el cielo no hay petróleo* (*Il n'y a pas de pétrole au paradis*) qui nous présente les mésaventures d'une famille de classe moyenne qui trouve du pétrole dans son jardin. Pendant les années 1970, la tendance politique dans le théâtre se poursuit, mais la dramaturgie d'auteur perd sa place au profit de la dramaturgie collective. Le théâtre de troupe s'établit comme principal mode de création et restera le modèle prédominant jusqu'à la fin du XX^e siècle.

La période de la violence, qui a commencé en 1980, a fait en sorte que parler des sujets politiques sur la scène devenait plus risqué. Les compagnies étaient l'objet d'enquêtes policières et faisaient également l'objet d'une surveillance constante de la part des terroristes. Cette surveillance était manifeste et poussait les compagnies de théâtre à l'autocensure. Miguel Rubio (2008), metteur en scène du groupe Yuyachkani, raconte :

Pendant ces jours, en face de la maison du groupe, on a commencé à voir un « couple » qui s'embrassait et se faisait des câlins seulement quand on ouvrait la porte. C'était évident qu'on était sous surveillance. Mais on ne savait pas, et on n'a jamais su, qui (les terroristes ou le gouvernement) avait intérêt à savoir ce qu'on faisait. Cette situation mettait encore plus de tension sur les répétitions (p. 48)

La tension était aussi présente chez les spectateurs, qui se montraient de plus en plus réticents à assister à un spectacle dans un lieu fermé. Des appels à la bombe étaient reçus régulièrement dans les théâtres et autant les spectateurs que les artistes étaient obligés d'attendre à l'extérieur que l'escadron anti-bombes vérifie la salle et donne l'autorisation pour y revenir. L'augmentation de la violence et la grande crise économique des années 1986-1992 a fini par tuer la plupart des salles de spectacle et des salles de cinéma.

Forcés de désertir les salles traditionnelles, plusieurs groupes se sont tournés vers le théâtre de rue et les espaces non conventionnels comme les églises, les marchés et les centres communautaires.

Domingo Piga, chercheur et metteur en scène d'origine chilienne, écrit en 1992 une analyse de la situation du théâtre péruvien à cette époque. Il nous fait part de la façon dont la violence a imposé une pause à la production théâtrale:

Certains groupes sont entrés dans la crise collective de tous ceux qui font du théâtre avec un compromis social [...] Ils ont arrêté de produire des spectacles pour se concentrer sur la réflexion. Les dernières cinq années [1987-1991] ont été riches en ateliers, rencontres, séminaires, investigations pour s'autoanalyser et regarder autour; pour essayer de comprendre ce qui est en train d'arriver et se préparer pour le futur.¹⁹

Grâce à ce temps de réflexion et au partage entre les artistes, le Mouvement du théâtre indépendant du Pérou (MOTIN PERU) est né officiellement en 1990, même s'il existait de façon informelle depuis 1987. Le Mouvement regroupait la plupart des groupes de théâtre professionnels et le fait d'y appartenir était une sorte d'accréditation. Pour devenir membre, il fallait avoir une trajectoire professionnelle repérable ou être un artiste reconnu par les autres membres. En se regroupant, les artistes cherchaient aussi à se différencier des terroristes. Les militants du Sentier Lumineux n'hésitaient pas à se servir des mêmes lieux de diffusion utilisés par les

¹⁹ Traduction libre.

artistes pour présenter des pièces de propagande politique dans lesquelles les terroristes avaient le beau rôle.

La capture d'Abimael Guzman en 1992, et le rattrapage économique durant les premières années du gouvernement de Fujimori, ont ramené le public dans les salles et ont laissé croire aux artistes qu'il était correct de s'exprimer plus librement par rapport à la politique. À ce moment-là, les groupes ont commencé à parler de la guerre en adoptant un point de vue très particulier, toujours relié à une tranche spécifique de la population. Cette division se produisait naturellement car le Pérou est un pays fortement divisé, où les classes sociales ne se mélangent pas. Chaque compagnie s'adressait alors à son public habituel. Le groupe Pataclaun a mis en scène son spectacle *En la ciudad (Dans la ville)*, qui évoque la difficulté qu'éprouve la classe moyenne à vivre en ville pendant la guerre. Le groupe Cuatro Tablas, avec son spectacle *Oye (Écoute)*, s'est occupé de la population ouvrière et le groupe Yuyachkani, quant à lui, a pris soin des histoires de la population andine.

Malheureusement, la censure s'est réimposée très rapidement. Fujimori a annulé toutes les subventions aux arts et a établi des impôts sur la vente des billets. Les groupes de théâtre pouvaient être exonérés de cet impôt seulement si le ministère de la culture reconnaissait le spectacle comme « culturellement approprié ». De plus, les groupes de théâtre affichant une position politique différente de celle du gouvernement subissaient des inspections surprise dans leurs locaux, la fermeture de leurs salles de spectacle, ainsi que des vérifications fiscales continues. Plusieurs groupes se sont alors tournés vers les classiques comme *Antigone* de Sophocle et *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. D'autres ont opté pour des thématiques moins politisées comme l'amour, la vie en couple et l'écologie.

Vers 1998, les artistes sont retournés dans la rue. Cette fois-ci, ils ne présentaient pas des histoires, mais des performances de protestation contre la censure et la violence politique, par exemple, des funérailles symboliques devant le palais de justice, des

marches réunissant des mimes ayant la bouche fermée avec du papier collant, le lavage des drapeaux péruviens face au Palais gouvernemental et les défilés des veuves et des jeunes mariées qui portaient les photos de leurs disparus collées sur la poitrine.

Selon l'artiste Gustavo Buntinx (2006), ces performances ont produit le « renversement culturel de la dictature » car ils ont permis aux citoyens « d'amplifier la limite de ce que l'on peut dire, de ce que l'on peut croire, dans une circonstance où la répression politique avait été intériorisée comme une répression psychique, forme d'(auto)censure. » (p.93).²⁰ Autrement dit, les Péruviens se sont réappropriés symboliquement leur droit d'expression, ce qui aurait contribué à la chute de la dictature.

Après la guerre, le thème de la violence a parfois été repris au théâtre. Toutefois, les visions présentées ont toujours été, comme il a déjà été mentionné, centrées sur un groupe particulier de la population, par exemple la pièce *Mémoria para los ausentes* (*Mémoire pour les absents*) du groupe Vichama, se concentre sur les déplacés et, la pièce *Santiago* du groupe Yuyachkani parle des paysans disparus. *Ce n'est pas ma faute* fait face au défi de présenter plus d'un point de vue sur cette période. La pièce, comme on verra dans le chapitre III, cherche à créer une mémoire ouverte en donnant la parole autant à ceux qui se servent de la violence qu'à ses victimes.

²⁰Traduction libre.

CHAPITRE II

LA DRAMATURGIE ET L'HISTOIRE

Dans ce chapitre, la façon dont les événements historiques ont été traités au théâtre à travers le temps, de même que l'évolution de l'importance accordée à l'exactitude du réel dans la dramaturgie, du théâtre grec à aujourd'hui sera analysée. Subséquemment, le changement d'identité des personnages principaux des pièces de théâtre au contenu historique sera mis en lumière.

Par la suite, l'attention se porte sur l'approche que privilégient certaines disciplines des sciences humaines telles que la psychologie, la sociologie et l'anthropologie pour étudier la façon dont la mémoire se conserve.

2.1 Des Grecs à la Deuxième Guerre mondiale

Les grands événements historiques ont toujours été représentés par des spectacles théâtraux. D'Eschyle à Wajdi Mouawad, en passant par Shakespeare et Brecht, on peut trouver, comme source d'inspiration de certaines de leurs pièces, la mémoire de faits historiques et leurs réinterprétations. Il en est de même pour des auteurs tels que Rabemamananjara en Afrique et Alejandro Buenaventura en Amérique latine, qui

s'inspirent aussi d'épisodes historiques. Néanmoins, la forme dans laquelle les dramaturges se sont appropriés l'Histoire et leur manière de la rapporter ont évolué à travers le temps.

Dans la Grèce Antique, « la vérité » du fait historique n'était pas une contrainte pour le dramaturge. En fait, l'Histoire, en tant que savoir rigoureux, était en train de se former. À cette époque, comme l'affirme Alain Moreau (2002), la précision par rapport aux événements ne s'avère pas fondamentale dans le travail du dramaturge : « Un historien relate les faits, un dramaturge les interprète, les modifie, voire les détourne en fonction de ses interprétations » (p. 10). Selon Noiriel (2009), la liberté que les auteurs prennent a comme conséquence l'inexactitude historique. Autrement dit, le but des dramaturges grecs n'était pas nécessairement la transmission d'une mémoire historique, mais plutôt la transmission de valeurs morales. Les faits évoqués n'étaient qu'un prétexte qui permettait aux dramaturges d'enrober de vices les personnalités des ennemis et d'accorder des vertus aux figures amies. L'auteur donne comme exemple *Les Perses*, tragédie d'Eschyle :

Eschyle n'hésite pas, en effet, à fausser la vérité historique telle que nous pouvons la connaître par d'autres sources. Sa tragédie n'a pas non plus de finalité directement mémorielle [...] Le but de cette tragédie est de prendre appui sur l'événement historique qui a scellé le destin des cités grecques pour poser un problème moral à caractère universel. La défaite des Perses est expliquée en effet par l'orgueil démesuré de leur roi, Xerxès, qui s'est pris pour un dieu. (p. 13)

Pour les Grecs, le fait d'utiliser des faits historiques et de nommer les personnages en utilisant les noms véritables de figures reconnaissables aidait à créer l'effet de vraisemblance. Aristote (trad. 1990), nous rappelle que les tragédies :

[...] s'en tiennent aux noms d'hommes réellement attestés. En voici la raison : c'est que le possible est persuasif; or, ce qui n'a pas eu lieu, nous ne croyons pas encore que ce soit possible, tandis que ce qui a eu lieu, il est évident que c'est possible (si c'était impossible, cela n'aurait pas eu lieu). (p. 65)

Au XVIII^e siècle, Diderot (1757/2003) prétendait qu'il existe une différence entre l'écriture de l'Histoire, où l'on parle seulement des faits, l'écriture tragique, où le poète a la liberté d'ajouter aux faits historiques tout ce dont il a besoin pour augmenter l'intérêt du public, et la comédie, où tout doit être inventé:

Ce qu'il y a d'historique dans un drame est connu d'assez peu de personnes; si cependant le poème est bien fait, il intéresse également tout le monde, plus peut-être le spectateur ignorant que le spectateur instruit. Tout est d'une égale vérité pour celui-là, au lieu que les épisodes ne soient que vraisemblables pour celui-ci. Ce sont des mensonges mêlés à des vérités avec tant d'art, qu'il n'éprouve aucune répugnance à les recevoir. (p. 187)

On peut constater que, dans les 2 000 années qui séparent Eschyle et Diderot, la façon selon laquelle la dramaturgie utilisait les faits historiques n'a pas beaucoup changé. La vraisemblance dépendait, durant cette période, de l'utilisation de faits réels. Par exemple, dans sa pièce *Traidor, inconfeso y martir* (*Traître, inavoué et martyr*), l'auteur espagnol José Zorrilla (1894) présente le conflit réel entre le roi Philippe II d'Espagne et le roi Sébastien 1^{er} du Portugal en l'enrobant dans une histoire d'amour qu'il a totalement inventée.

Il me semble important de souligner que la mémoire est réservée à la tragédie, tandis que la comédie est la place de l'imagination. Comme le dit Maurice Abiteboul (2002) après avoir analysé les pièces de Shakespeare, « le principe même de la mise en œuvre de la comédie est, semble-t-il, plus complexe. Il peut, en effet, impliquer l'effacement de la mémoire et des offenses, autrement dit, l'oubli et le pardon. » (p.97). Cette remarque n'est pas sans rejoindre la théorie de Régine Robin sur la mémoire (2003). Selon elle, la mémoire des faits historiques fait partie du présent et peut déterminer la façon dont une société se positionne face à une autre. En ce sens, tant chez Racine que chez les Grecs, les tragédies historiques ne peuvent se permettre de proposer le pardon et l'oubli parce qu'en le faisant, elles auraient brisé la convention de vraisemblance par rapport aux faits qui auraient pu se passer. Par

exemple, imaginer qu'à la fin de la pièce *Les sept contre Thèbes*, Étéocle et Polynice oublient leur rivalité et que la paix se rétablisse entre Thèbes et Argos aurait été, pour les Grecs, impensable. Tandis que dans la comédie, vu qu'elle ne se réclamait que de l'invention, le pardon n'était pas seulement possible, mais souhaitable. Le pardon apporte la joie aux personnages. La mémoire obstinée, elle, apporte la catastrophe, la mort ou l'exil.

Selon Noiriél (2009), cette relation entre le théâtre et la vérité historique ne change qu'à partir du XIX^e siècle, comme conséquence de la Révolution française. Celle-ci n'apporte pas qu'un changement dans la vie politique et sociale, mais aussi un changement dans la façon de concevoir le temps. La vision cyclique du temps a laissé la place à une conception plus linéaire : « Le terme "révolution" désigne désormais non plus un cycle, mais une rupture sur la ligne du temps, permettant de distinguer un avant et un après, un "ancien régime" et des "temps modernes". » (p. 28).

La conception cyclique du temps permettait aux gens de croire que ce qui était déjà arrivé pouvait se reproduire encore. La vie n'évolue pas vers un futur différent. L'évolution de la société était reliée à l'amélioration morale de l'homme. En ce sens, dans les pièces de théâtre à contenu historique, donner la priorité aux valeurs morales était tout à fait justifié. Avec le changement de paradigme, par contre, l'Histoire devient linéaire, il y a un passé connu et un futur incertain.

Dans la conception circulaire du temps, la répétition était la norme tandis que, dans la conception linéaire, la répétition devient une crainte. On veut apprendre des erreurs du passé pour ne plus jamais revivre les malheurs qu'ils ont occasionnés. Vu que l'histoire ne se répétera pas, les dramaturges ressentaient, pour la première fois, le besoin de prendre soin de respecter la vérité historique.

Dans son livre *Le naturalisme au théâtre*, Émile Zola (1881/2003) met en évidence la façon dont le romantisme, grâce à la Révolution, a triomphé de la tragédie grecque. Il

définit le drame romantique comme « toute pièce qui se moque de la vérité des faits et des personnages » (p. 38). Plus loin, Zola exprime la nécessité, pour la dramaturgie, d'évoluer vers le naturalisme. Selon lui, le théâtre naturaliste s'oppose au théâtre classique et au théâtre romantique parce qu'il cherche le vrai. Zola affirme que le but des artistes « doit donc être de dire la vérité historique au théâtre » (p. 245). Ce besoin de changement répondait au changement du public qui n'acceptait plus la convention des tragédies et trouvait risibles les pièces contenant des « faits » facilement réfutables. Selon Zola, il y a deux façons d'atteindre la vraisemblance : en s'adressant à un public ignorant qui ne peut pas repérer les inexactitudes de l'Histoire ou, mieux, en racontant la vérité avec des personnages réels qui parlent d'une façon réaliste. En mettant la vérité au-dessus de tout, Zola laisse de côté ce qui, jusque-là, était un des propos fondamentaux du théâtre : émouvoir le public.

Toujours selon Noiriel (2009), au début du XX^e siècle, avec la notion de « théâtre du peuple », tel que défendue par Romain Rolland, le but du théâtre est de promouvoir la réflexion et l'engagement du peuple dans l'action collective. À cette époque, la Révolution française constitue l'évènement historique le plus exploité par cette forme de théâtre. Elle est présentée surtout de façon mélodramatique. Selon Noiriel, les artistes de cette période sous-estimaient les classes les plus pauvres, ils les considéraient démunies d'intelligence et incapables de comprendre autres choses que les mélodrames. Le but de ce type de théâtre était de « donner aux travailleurs les connaissances grâce auxquelles ils pourront mener plus efficacement leurs propres combats » (p. 41). Pourtant, la réaction du peuple a été loin des attentes des dramaturges et, au lieu de se dresser contre la bourgeoisie, le peuple s'est laissé séduire par elle. Par exemple, dans le livre *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux* (Meyer-Plantureux, 2006), on apprend que Romain Rolland était tellement déçu par les réactions lors des premières représentations de ses pièces, qu'il a refusé d'aller au théâtre, même lorsqu'on mettait en scène une de ses œuvres. D'après Noiriel, le théâtre du peuple constitue une première tentative pour libérer le

théâtre de toute contrainte. Si parfois ses tentatives ont échoué, il a servi de base aux formes théâtrales qui verront le jour au cours des périodes suivantes.

Au début du XX^e siècle, Piscator propose le « théâtre documentaire » que Peter Weiss (1967) a défini en 20 points. Selon ce dernier, « le théâtre documentaire se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu, mais en structurant la forme. » (p. 7). La notion de vérité devient le critère le plus important. Le dramaturge n'est plus un poète qui donne vie à son imagination, mais un compilateur qui organise le discours de ceux qu'il considère comme des témoins fiables.

La vérité occupe aussi une place fondamentale dans le théâtre de fiction. Par exemple, pour Brecht (1939) la seule démarche possible pour faire face à « l'augmentation du barbarisme », le nazisme, est de parler et d'écrire avec vérité et de le faire d'une façon non fantastique. Selon le dramaturge, cela permet de démasquer les dérives des classes dominantes. Il affirmait que, en écrivant à partir du point de vue des autres classes, il était possible de mettre l'accent sur les dynamiques qui rendent cette domination possible.

L'effet de distanciation proposée par Brecht inclut une distance historique. Par exemple, le dramaturge utilise la pièce *Mère courage et ses enfants* (1942) pour critiquer les effets de la guerre. L'auteur ne pouvait pas situer l'action dans la condition réelle de l'Europe de 1940. Le public aurait été trop proche des événements et sa réaction aurait été plutôt émotive que réflexive. Il a alors décidé de placer l'action pendant la *Guerre de trente ans*, un conflit armé qui a déchiré l'Europe entre 1618 et 1648. Il s'agissait d'une allusion directe à la Guerre mondiale dans laquelle l'Europe était en train de se précipiter. Selon Brecht, cette symbolisation dans la création encourageait l'abstraction et aidait le public à s'éloigner des exaltations et des tensions du présent pour mieux comprendre la réalité dans laquelle il vivait.

Chez Brecht, l'utilisation d'un événement historique au théâtre ne vise pas la transmission d'une valeur morale comme chez les Grecs, mais la recherche d'une meilleure compréhension des mécanismes de l'aliénation et de la domination, ainsi que d'un regard critique et d'une action sociale.

2.2 Le théâtre historique après la Deuxième Guerre mondiale

Après la Deuxième Guerre mondiale, la possibilité et la pertinence de représenter avec justesse les horreurs de la guerre, spécialement la Shoah, sont remises en question par des philosophes comme Adorno et Leo Lowenthal de l'École de Francfort. Ils soutiennent l'impossibilité de représenter l'horreur avec exactitude à travers la fiction parce que, en tentant de le faire, l'artiste ne pourrait pas s'empêcher de donner une certaine esthétique réconfortante à ses œuvres. Au même moment, des dramaturges comme Yitzhak Sadeh, Aharon Megged et Rolf Schneider éprouvent pourtant le besoin d'écrire sur le sujet. En fait, d'après Alvin Goldfarb (1998), entre 1944 et 1997, plus de 250 pièces « se passent pendant l'Holocauste, font face aux survivants, représentent juifs et non-juifs qui ont été impliqués dans l'Holocauste, et/ou utilisent l'image de l'Holocauste comme une métaphore pleine de signification » (p. 298).

Tel que le retrace Roy Kift (1998), dans un premier temps, il était tout à fait normal de questionner la pertinence de la représentation artistique de la Shoah, comme l'ont fait Adorno et d'autres, et que le fait d'aborder ce thème, mais surtout le risque de le dédramatiser, pouvait paraître un choix moralement impossible à défendre. Néanmoins, rappelle Kift, il existe d'abondantes preuves de l'existence d'activités culturelles telles que l'opéra, le théâtre et la musique, organisées dans la clandestinité par des prisonniers juifs dans certains camps de concentration. Ainsi, la posture de l'école de Francfort lui semble clairement réfutable :

Vu que les prisonniers eux-mêmes considéraient le rire comme étant une réponse parfaitement acceptable pour leur situation, on peut trouver ici une leçon très pertinente pour tous les écrivains qui cherchent une façon appropriée de parler de l'Holocauste par le biais de la performance. (p.149).
21

La répétition d'une expérience à travers l'art peut être une sorte de réparation pour les victimes, que ce soit à titre de créateur ou en tant que public. De l'avis de Leo Bersani (1990) :

L'expérience peut être écrasante, pratiquement impossible à assimiler, mais elle est assumée. Le travail de l'art a la faculté de maîtriser l'expérience première d'une façon telle qu'elle puisse réussir à la valoriser et peut-être même à déculpabiliser ses victimes. (p. 1)

À mon avis, la réponse la plus pertinente aux réticences de l'École de Francfort est celle donnée par Michael A. Bernstein (1994) dans son livre *Foregone conclusions : Against Apocalyptic History*,

[...] vu que la génération des survivants va bientôt mourir, le fait d'interdire de parler à quiconque de la Shoah, risque de donner à l'événement une sorte d'oubli qui peut être parfois interrompu par le récit des voix d'un passé qui devient de plus en plus éloigné. N'importe quelle histoire tribale a besoin d'être redite et réinterprétée afin de survivre en faisant partie de la mémoire communautaire. (p.45)²²

Cette réflexion est valide, non seulement en ce qui concerne la Shoah, mais pour tout événement historique et ses suites. Plusieurs auteurs, comme Halbwachs (1994, 1997), Augé (1998) et Reguillo (2011), sont d'accord pour dire que le souvenir d'un événement historique est gardé dans la mémoire de l'ensemble de la communauté. Par exemple, pour le sociologue français Maurice Halbwachs (1994), la mémoire est créée de façon collective :

²¹Traduction libre.

²²Traduction libre.

Le rappel des souvenirs n'a rien de mystérieux. Il n'y a pas à chercher où ils sont, où ils se conservent dans mon cerveau, ou dans quelque réduit de mon esprit où j'aurais seul accès, puisqu'ils me sont rappelés du dehors, et que les groupes dont je fais partie m'offrent à chaque instant les moyens de les reconstruire, à condition que je me tourne vers eux et que j'adopte au moins temporairement leurs façons de penser. (p. VI)

Nous serions donc capables de nous souvenir des événements parce que notre pensée individuelle rejoint la pensée communautaire. Autrement dit, on se souviendrait en priorité de ce que la société (famille, amis, école) considère comme important : anniversaires, mariages, fêtes, tremblements de terre, tsunamis, etc. De plus, notre souvenir ne se retrouve pas seulement dans la trace que l'événement a laissée dans notre cerveau, mais aussi dans les histoires qu'on entend raconter concernant l'événement en question. En ce sens, le théâtre, en tant qu'activité communautaire, est un bon lieu pour partager et à la limite, contribuer à construire cette mémoire collective.

2.3 L'évolution des personnages

L'évolution du traitement des faits historiques au théâtre, a également entraîné des changements quant à la nature et l'identité des protagonistes de l'histoire.

Quand le public, au XVIII^e siècle, commence à réclamer des personnages auxquels il puisse s'identifier, Diderot (1757/2003) propose qu'on lui présente des pièces à contenu domestique où les protagonistes bourgeois se retrouvent au centre de l'action. Plusieurs auteurs, alors, se sont mis à produire des pièces où aucun des personnages n'appartient à la noblesse.

Avec ces nouveaux protagonistes, le dramaturge prend plus de pouvoir sur le personnage. Il décidera non seulement de ses paroles, mais aussi de ses actions et de ses vêtements qui commencent, à cette époque, à être spécifiés dans les didascalies.

Le besoin d'ajouter dans la pièce une description détaillée des personnages souligne leur nature anonyme. Par exemple, si le protagoniste de la pièce est Henry VIII, une description ne serait pas nécessaire, tandis que si le personnage est tout simplement William, comme dans la pièce *Black-eyed Susan*, (Jerrold, 1856) le fait de savoir qu'il est habillé avec un manteau et gilet bleus, de pantalons blancs et un chapeau avec un ruban bleu, nous permet de mieux l'imaginer.

Pourtant, les protagonistes des pièces à contenu historique restent encore des personnes appartenant à la noblesse. Par exemple, le dramaturge allemand Kleist écrit entre 1908 et 1910 la pièce *Le Prince de Hombourg*, qui raconte l'histoire de la *Bataille de Fehrbellin* entre la Suède et le Brandebourg.²³ Le protagoniste de l'histoire est, comme le titre l'indique, le Prince Frédéric de Hambourg.

Ce n'est que dans les années 1930 du XX^e siècle, que des personnages non célèbres sont devenus les protagonistes des pièces à contenu historique. Il ne s'agit plus exclusivement du héros, du membre de la noblesse ou des héros militaires, mais des personnages anonymes, par exemple, Anna Fierling, Mère courage, une commerçante, mère de famille.

En choisissant comme protagonistes de leurs pièces à contenu historique des personnages anonymes, les dramaturges du XX^e siècle optent pour une vision plus critique et moins contemplative de l'Histoire. Pour Jean-Pierre Sarrazac (1981), donner la parole au peuple « n'engage pas simplement un déplacement du point de vue historique de la bourgeoisie vers le peuple; elle marque la volonté d'interpeller l'Histoire à partir du présent ».

²³ Brandebourg deviendra Prusse en 1701 et sera intégré à l'Empire Allemand en 1871.

2.4 Théâtre et Histoire au XXI^e siècle

L'Histoire, comme science, a évolué de façon telle que les historiens reconnaissent l'impossibilité d'une Histoire « exacte ». Par exemple, Régine Robin (2003) affirme : « Je pense pour ma part qu'il n'y a pas de mémoire juste, ni d'entière réconciliation avec le passé. Il y a toujours du "trop peu " et du "trop ", en fonction des conjonctures et des remaniements affectant les grands récits du passé » (p. 34). Pierre Nora (1997) a une opinion encore plus critique : « Le mouvement de l'histoire, l'ambition historienne ne sont pas l'exaltation de ce qui s'est véritablement passé, mais sa néantisation » (p.25).

À mon avis, le théâtre basé sur des faits historiques ne peut pas perdre de vue l'évolution de l'Histoire, il doit, lui aussi, s'approprier des points de vue inédits et non pas se contenter de redire ce qui a été officiellement dit. Aujourd'hui, le théâtre historique devrait, selon moi, réinterpréter ce qui a été dit de façon à ce qu'une réflexion sur les événements soit posée. C'est pour cette raison que j'ai choisi de raconter l'Histoire de mon pays sans me contenter de reproduire l'Histoire officielle qui a été imposée par l'État, vainqueur du conflit armé.

Selon Reguillo (2011), il existe des « politiques du souvenir », qu'elle définit comme « l'articulation des volontés qui sont historiques, intersubjectives et intentionnées. Ces volontés utilisent les savoirs et les émotions de la société pour construire et organiser un discours qui réinterprète l'événement. » (p.3)²⁴ Dans certains cas, comme au Pérou, le discours dominant a été imposé par un des acteurs du conflit et nie le point de vue des autres acteurs. Le fait d'appeler l'époque de la terreur la *Guerre antiterroriste* pose déjà une valorisation du conflit où les terroristes sont les autres, l'ennemi, ceux qu'il faut abattre. L'État, les soldats et les policiers prennent automatiquement la place du bon côté de l'action.

²⁴ Traduction libre.

Dans un monde idéal, les politiques du souvenir devraient, au contraire, articuler des discours ouverts à la réinterprétation et qui s'opposent à une signification totalitaire et fermée. Malheureusement, la différence entre ce qui devrait être et ce qui se passe dans la réalité, presque partout dans le monde, est assez grande. Dans plusieurs pays latino-américains ayant vécu une dictature militaire, des politiques du souvenir totalitaires ont été imposées. Par exemple, José Antonio Jimenez (2008), dans son article *Pérou : oublier ou ne pas oublier, un dilemme insensé?*, met en évidence la façon dont, après la guerre, « la moindre critique envers les pouvoirs institués était systématiquement envisagée comme de la violence, donc délégitimée d'emblée. » (p. 202)²⁵ Dire que les soldats ont été autant responsables de la violence que les terroristes peut être considéré, encore aujourd'hui, comme une « apologie du terrorisme », donc un délit qui peut être puni d'incarcération. Dans son investigation, Jimenez souligne que les survivants ont adopté « l'Histoire officielle » comme partie de leur discours. Quand il a posé des questions sur des événements qui contredisent cette version officielle, les témoins ont décidé de ne pas parler ou de répondre aux questions avec un exemple différent, qui témoignait du bon travail des soldats. Par exemple, une femme interrogée à propos du jour où les soldats l'ont kidnappée a répondu en racontant l'histoire de comment, plusieurs années après, elle avait été aidée par un autre soldat. En dépit du temps qui a passé, les Péruviens avons encore le réflexe de l'autocensure.

Pour l'Argentine Marta Mariasole Raimondi (2009), le théâtre constitue un lieu de résistance et de conscience contre l'Histoire officielle imposée par les post-dictatures. Elle soutient que le « théâtre politique », créateur des espaces de résistance et de liberté d'expression, est devenu un besoin social.

²⁵ Traduction libre.

C'est alors dans la construction de nouveaux espaces que ces pratiques théâtrales incarnent une critique, qui souligne une nécessité de transformation, et qui se rapproche d'une position de résistance, de protestation et de revendication portée par les mouvements sociaux de l'après-dictature. (p. 161)²⁶

Toutefois, ce changement de l'Histoire officielle à travers le théâtre ne demeure pas à l'abri des soupçons. Comme nous le rappelle Régine Robin (2003), la mémoire peut être manipulée de plusieurs façons. On peut toujours changer une vision biaisée de l'Histoire par une autre vision aussi biaisée. Par exemple, Dan Laor (1998) analyse la façon dont certaines pièces telles que *Darkahshel Hannah (Le chemin de Hannah)* et *Lhhamin (Guerriers)* ont été écrites en Israël pour changer l'image des Juifs de « moutons allant vers l'abattage », à « guerriers courageux qui se sont rebellés contre le nazisme » (p. 96). Ces pièces ont été commandées par le gouvernement israélien comme façon de promouvoir un changement de l'auto-perception de sa population. Cette vision du juif activement impliqué dans la liberté de son peuple n'est pas fausse, de la même façon qu'il n'est pas faux de dire que plusieurs Juifs n'ont pas pu empêcher leurs déportations. Pourtant, raconter seulement une partie de l'Histoire est, selon Régine Robin, une façon de fermer la mémoire et de nous amener à l'oubli.

Pour l'historienne, la plupart des modes contemporains de conservation de la mémoire, comme les musées, les monuments et les archives, peuvent être considérés comme « mémoires fermées ». Par exemple, en l'an 2000 en Hongrie, le gouvernement de Viktor Orban, l'un des fondateurs de l'Alliance des jeunes démocrates, qui prônait le départ des troupes russes et des élections libres, a construit le *Musée de la terreur* où l'accent était mis sur les victimes du communisme. Les victimes du collaborationnisme entre les autorités hongroises et les nazis sont laissées de côté.

²⁶ Traduction libre.

De la même façon, quand, dans les commémorations de la guerre civile au Pérou, on ne rend hommage qu'aux victimes des terroristes, on laisse les victimes des soldats dans l'oubli. En ignorant les victimes des soldats, on ignore aussi les inégalités et les abus qui ont mené les citoyens à la révolte. À mon avis, le théâtre politique souhaité par Raimondi (2009), est un théâtre qui met l'accent sur les problèmes sociaux oubliés par l'Histoire officielle, afin que la société civile les conserve en mémoire.

Au besoin d'une mémoire critique qui « transforme le caractère imposé d'un récit en dialogue interactif avec les risques que ce dialogue implique » (p. 374), Robin (2003) propose une « mémoire hypertextuelle » où les personnes auraient la flexibilité de choisir leur propre parcours et de créer leurs propres relations de signification. À mon avis, en donnant ce pouvoir au public, on évite certes le manichéisme, mais en multipliant les points de vue on risque aussi de fournir des arguments pour soutenir une idéologie qui n'est pas la nôtre et avec laquelle on est en absolu désaccord.

Chez Reguillo (2011) comme chez Robin (2003), l'idée principale est le besoin d'une mémoire ouverte au dialogue et à la réflexion. Je pense que ce type de mémoire historique est fondamental pour le Pérou. Dans mon pays, on a besoin de dialoguer et de trouver une façon, autre que la violence, de produire un vrai changement social. Il y a eu des guérillas quand mes grands-parents étaient jeunes. Il y en a eu aussi quand mes parents grandissaient. L'Histoire se répète parce que le discours de la classe dominante est fermé et ne tient jamais compte du point de vue des plus pauvres.

Dans *Ce n'est pas ma faute*, j'ai cherché l'ouverture de la mémoire, en plongeant avec la même conviction dans deux éléments qui s'opposent : les points de vue de ceux qui défendent la violence comme moyen de lutte (les soldats et les terroristes) et les souffrances de ceux qui en ont été victimes.

CHAPITRE III

LE PROCESSUS DE CRÉATION

Dans ce chapitre, il sera d'abord question de mes propres souvenirs, c'est-à-dire mon parcours artistique et la façon dont le théâtre a contribué à changer ma vision du monde ainsi que ma relation avec la société dans laquelle j'ai grandi. Par la suite, je revisiterai mon processus de création, en portant une attention particulière au choix des personnages ainsi qu'à ma décision de faire appel au monologue et au réalisme magique. Finalement, je réfléchirai sur le fait d'écrire en langue française et sur l'influence de ce choix sur mon écriture.

3.1 Mes propres souvenirs

J'avais quatre ans lorsque le conflit armé péruvien a été déclenché. Je n'ai pas souvenir de ce qu'était la vie avant l'arrivée de la violence. J'ai grandi dans la peur et avec la peur. Je pensais que c'était normal d'avoir peur des autres, de ne jamais dire ce que l'on pensait et de ne faire confiance à personne.

Comme il a été indiqué dans le premier chapitre, le Pérou est un pays fortement divisé socialement. Pendant mon enfance et le début de mon adolescence, qui se sont

déroulés à Lima (la capitale), je ne côtoyais que des personnes de la classe aisée. Mon école était fréquentée par des enfants de ministres, de propriétaires d'usines et de diplomates, ce qui, d'ailleurs, n'allait pas sans mesures de sécurité: par exemple, les sorties au musée se déroulaient toujours sous protection policière. Il est arrivé à plusieurs reprises que des bombes aient été retrouvées et désactivées à l'intérieur de l'école. L'une d'elles a même explosé durant la nuit. Elle a tué un des agents de sécurité et a détruit les laboratoires de chimie, de biologie et d'informatique. Tout ce qui a été dit aux élèves, c'était qu'en raison d'un « incident », les laboratoires de sciences seraient inaccessibles durant quelques semaines. Malgré la gravité des événements, on se refusait à parler de la guerre.

Pendant tout ce temps, ma seule grande peur c'était les bombes. J'avais peur de mourir pendant la nuit à cause d'une explosion ou de rentrer chez moi un jour et de découvrir que ma maison n'était plus là. Je ne savais pas encore que, pour d'autres Péruviens, la guerre était aussi synonyme de viols, de tortures, de disparitions et d'autres événements que je n'étais même pas capable d'imaginer.

Quand j'avais 11 ans, j'ai participé, pendant plus de deux ans, à une émission de télé hebdomadaire à *América Televisión*, une chaîne privée nationale, et, un jour, j'ai vu en studio des acteurs jouer une scène de la pièce *Le cercle de craie caucasien* de Brecht. Je suis tout de suite tombée amoureuse du théâtre et j'ai décidé d'y consacrer ma vie. À l'âge de 15 ans, j'avais déjà commencé à travailler avec une compagnie professionnelle de Lima, *Los Tuquitos*.

C'était une époque très difficile pour les compagnies de théâtre péruviennes, car comme je l'ai déjà mentionné, les terroristes avaient réussi à chasser les spectateurs des salles et les artistes devaient trouver d'autres circuits pour présenter leurs pièces. Malgré la répression, c'était une époque riche en échanges et en recherches

artistiques. Ma compagnie faisait partie du MOTIN Peru²⁷, des artistes de différentes régions du pays, qui normalement n'auraient jamais eu de contacts, se rassemblaient pour échanger leurs connaissances et leurs expériences. C'est dans ce contexte que l'idée des tournées est apparue, car pour financer les rencontres et les ateliers organisés par le MOTIN, la seule source de revenu demeurait la recette des spectacles. Les compagnies se sont rapidement aperçues qu'il était plus facile d'attirer le public au théâtre lorsqu'il s'agissait d'un spectacle en tournée qui ne tiendrait l'affiche qu'un jour ou deux, plutôt que lorsqu'il s'agissait d'une production faisant partie de la programmation régulière. La nouveauté réussissait à vaincre la peur de sortir de chez soi.

Les voyages de tournée se faisaient toujours en autobus de lignes interrégionales. Il n'était pas rare que l'autobus se fasse arrêter sur la route, quelquefois par des soldats, d'autres fois par des terroristes. Les deux groupes avaient la même façon de faire. Ils montaient à bord et demandaient la « collaboration » des passagers. Parfois, ils choisissaient une ou deux personnes qui allaient devoir descendre de l'autobus et rester avec eux. Tout ce qu'on pouvait faire, c'était souhaiter que ça ne tombe pas sur un des nôtres. Les voyages s'effectuaient généralement de nuit. Assez souvent, on entendait des explosions au loin et, si on regardait par les fenêtres, on pouvait voir, dans les montagnes, des logos terroristes enflammés.²⁸

Lors de ces tournées, j'ai eu l'opportunité de rencontrer des gens d'origines et de conditions sociales très différentes de la mienne. J'ai connu des personnes qui avaient perdu plusieurs membres de leurs familles durant le conflit, des enfants amputés à cause des mines antipersonnelles et des paysans extrêmement pauvres. En parlant avec eux, j'ai découvert que la violence allait bien au-delà des bombes et des

²⁷ Mouvement du Théâtre Indépendant du Pérou

²⁸ Les terroristes avaient l'habitude de reproduire le dessin de leur logo avec des boîtes de conserve pleines de kérosène en haut des montagnes. Pendant la nuit, ils mettaient le feu aux boîtes pour faire savoir à la population qu'ils étaient là et qu'ils avaient le contrôle des environs.

échanges de tirs. Quelques personnes, surtout des femmes, semblaient contentes de me parler et de partager leur histoire. C'était peut-être parce que je n'avais que 15 ans, peut-être aussi parce que je n'étais que de passage et qu'elles n'allaient plus jamais me revoir. Il y avait de la honte à avoir été victime des forces armées, car le doute par rapport à la vérité des accusations restait toujours présent.

Les conversations se déroulaient toujours dans l'intimité, dans un langage coupé, fragmenté, plein de sous-entendus et de non-dits. Par exemple, une femme pouvait dire « Mon mari est parti avec les Sinchis.²⁹ Je suis allée le chercher. On m'a dit qu'il était parti avec ses camarades. Dieu seul le sait. » Pour moi, cela se traduisait immédiatement en « Mon mari a disparu. Il a été capturé par la police. Je me suis rendu à la caserne. Les policiers m'ont dit que mon mari avait été remis en liberté et qu'il était parti rejoindre les terroristes. Je ne sais pas si c'est vrai ou s'ils l'ont tué ou s'ils l'ont emmené dans une prison ailleurs. »

C'est pendant les tournées que j'ai appris ce que c'était d'être pauvre. Si je n'étais pas sortie de Lima, j'aurais été incapable d'imaginer ce que c'était de vivre à la campagne pendant la guerre et de ne pas avoir accès aux services minimums comme l'eau potable et l'électricité. J'aurais grandi en croyant que les gens qui travaillaient en ville, comme les employés de maison et les ouvriers, étaient la classe la plus pauvre du pays. Mon pays était tellement hiérarchisé que les gens vraiment pauvres, les indigènes qui habitaient à la campagne et qui ne parlaient pas bien l'espagnol, étaient hors de notre vue et de notre monde.

J'ai aussi eu l'opportunité de côtoyer les gens d'une façon égalitaire, donc d'une façon très différente de celle à laquelle j'étais habituée. La solidarité, le travail communautaire et la spiritualité typiquement indigènes m'ont fascinée. À ce moment de ma vie, je ne pouvais pas imaginer que, plusieurs années plus tard, je m'inspirerais de cette fascination pour écrire une partie du monologue de la Petite Clara, où elle

²⁹ Mot quechua qui veut dire braves.

décrit ce qu'elle ressent quand son oncle Carlos lui parle des pauvres et quand elle découvre pour la première fois le syndicat et son organisation.

Comme Clara, je me suis identifiée à ces gens. Ce sont eux qui m'ont fait comprendre ce que c'est d'attendre un disparu malgré le fait de savoir que peut-être il ne reviendrait plus jamais. Certaines images, comme les photos d'identité des disparus qu'on garde précieusement sur soi ou le fait de mettre une place à la table tous les jours pour quelqu'un qui n'arrivera pas, sont restées imprégnées dans ma mémoire pour toujours. De plus, j'ai découvert que les soldats pouvaient parfois se montrer encore plus violents que les terroristes. Les histoires que j'ai entendues m'ont fait comprendre que, même si on vivait tous dans le même pays, on ne vivait pas tous la même guerre.

Je me suis de plus en plus intéressée à ce qui se passait autour de moi, à la politique et à l'actualité. Tout ce que je savais du monde avait été remis en question. Mes dernières années à l'école secondaire ont été marquées par le besoin de partager ce que j'avais appris, par la difficulté à trouver des interlocuteurs ouverts à en discuter et aussi par la sensation de plus en plus présente que je n'appartenais plus à ce groupe social.

J'ai aussi ressenti le besoin d'apprivoiser d'autres formes artistiques que le théâtre et je me suis inscrite à l'université pour étudier les communications audiovisuelles. J'ai eu la chance d'être admise à l'université Catolica del Peru, l'université privée la plus démocratique, où les étudiants ne sont pas choisis à cause de la fortune de leur famille mais pour leurs mérites académiques. Contrairement aux professeurs de l'école secondaire, ceux de l'université encourageaient les gens à réfléchir sur les causes et les conséquences du conflit et à participer aux mouvements de protestation qui étaient en train de se former.

Quand le gouvernement de Fujimori est finalement tombé, j'ai ressenti le besoin de parler des crimes que ses collaborateurs et lui avaient commis. Deux collègues étudiants et moi avons développé un projet de minisérie télé en dix épisodes. Le pilote a reçu des éloges partout et s'est mérité plusieurs prix lors de festivals universitaires, mais il n'a pas trouvé d'acheteur, car les programmeurs des chaînes de télé considéraient qu'il était trop tôt pour parler ouvertement des violations des droits de l'homme commises par les représentants du gouvernement. De façon rétrospective, je comprends mieux la peur des producteurs. La plupart des complices de Fujimori étaient encore en liberté et quelques-uns faisaient encore partie des forces armées.

J'ai lu avec beaucoup d'intérêt le rapport de la CVR lorsqu'il a été publié en 2003. Ce n'était pas une lecture facile. Le rapport comporte beaucoup de chiffres, utilise une terminologie très précise et des histoires terribles et bouleversantes y sont racontées de manière assez froide et directe.

Quand l'exposition de la CVR a été mise en place, je me suis portée volontaire pour travailler sur la vidéo de l'exposition. On devait la capter sur vidéo, au complet, en essayant de saisir son esprit unique. Elle était organisée suivant un ordre chronologique et rendait compte des témoignages des membres des forces armées, des terroristes et des civils. C'était la première fois de ma vie que j'assistais à une rétrospective où les points de vue de toute la population étaient représentés.

Avec le temps, je me suis concentrée sur d'autres projets. Je voulais, comme la plupart des Péruviens, laisser la guerre dans le passé et tout oublier.

3.2 La nécessité du théâtre

Je n'ai pas trop repensé à la guerre jusqu'à mon arrivée au Québec, soit une dizaine d'années plus tard. Peu à peu, les souvenirs et les histoires ont commencé à remonter dans ma tête. Rapidement, j'ai commencé à ressentir le besoin de partager ces histoires.

Je crois que j'avais besoin de recul, tant dans le temps que dans l'espace, pour me libérer de l'autocensure et de la peur de parler d'un sujet tabou. J'étais tellement habituée à m'autocensurer que je ne m'étais pas rendu compte que, lorsque j'abordais le sujet au Pérou, je ne parlais que des thèmes qui étaient connus et acceptés par tous dans mon entourage, c'est-à-dire, des événements comme l'explosion d'une bombe ou l'assassinat d'un politicien, pour lesquelles l'identité des coupables ne laissait pas de doute : il s'agissait d'actes terroristes.

Mon premier geste d'écriture à Montréal a été un conte en espagnol.³⁰ Pour pouvoir partager ce récit avec mes amis francophones, je devais le lire à haute voix en le traduisant au fur et à mesure. Je me suis rendu compte que, quand je lisais l'histoire, une énergie très particulière s'installait, les gens rigolaient et s'émouvaient ensemble. La communication non verbale entre eux et moi apportait une dimension de plus au texte. La réaction des hispanophones face au texte écrit était un peu plus froide. Le texte était bien accueilli, mais la lecture silencieuse, en tant que processus personnel et intime, ne favorisait pas les échanges, contrairement à la lecture à haute voix.

En faisant la traduction instantanée, j'ai laissé tomber un peu la beauté des phrases écrites en espagnol pour les traduire en un français simple et facile à comprendre. J'ai observé que, même si je me traduisais moi-même, il y avait des détails qui se

³⁰Le conte a été publié dans le livre « IX Certamen Internacional de Relatos Cortos "Filando Cuentos de Mujer", Les Filanderes, Asturias 2011.

perdaient en chemin. Mais plus important encore, j'ai compris que j'étais tout à fait capable de raconter une histoire en français. C'est à ce moment que l'idée d'écrire directement en cette langue a commencé à germer. J'aborderai ce sujet à la fin du présent chapitre. Aussi, j'ai compris que la meilleure façon de transmettre toute mon expérience c'était à travers le théâtre. Celui-ci me permettait de communiquer l'histoire d'une façon plus vivante et de choisir les conditions dans lesquelles elle serait transmise au public. Un conte, un film et une émission télé peuvent être éventuellement consommés d'une façon interrompue, avec des pauses de quelques minutes, plusieurs heures et même de quelques jours. Ils peuvent aussi être lus ou regardés dans des conditions moins favorables comme dans un avion ou dans un autobus. Au théâtre, par contre, les spectateurs reçoivent l'histoire du début à la fin dans un lieu qui favorise la concentration, avec les pauses, la vitesse et les actions que l'auteur et le metteur en scène ont choisies.

3.3 Les choix formels

Dès que j'ai décidé que mon projet de maîtrise serait l'écriture d'une pièce de théâtre sur la guerre au Pérou, j'ai eu la très forte conviction, sans pouvoir l'expliquer, qu'il fallait que les personnages ne parlent pas entre eux et qu'au niveau esthétique, j'intègre le réalisme magique. J'étais aussi convaincue qu'il fallait présenter au public plusieurs points de vue. Je voulais partager avec eux la même sensation que j'avais eue en étant adolescente : il n'y a pas un seul pays, il n'y a pas une seule histoire, il n'y a pas une seule vérité.

3.3.1 La multiplicité des points de vue

La multiplicité des points de vue est, selon l'ethnologue français Marc Augé (1998), la meilleure façon de lutter contre le refoulement. Augé propose que le refoulement ne consiste pas à oublier un événement, mais à l'isoler dans la mémoire.

Comme on l'a déjà vu, au Pérou, l'histoire officielle privilégie un seul point de vue, celui des forces armées. Pour Augé, la meilleure façon de lutter contre le refoulement, c'est de créer de nouvelles liaisons entre les souvenirs, de confronter les points de vue des divers acteurs d'un conflit pour permettre de regarder les événements sous un angle nouveau.

J'ai d'abord pensé développer des personnages appartenant à la même famille et montrer à travers eux les différences de pensées et de valeurs relatives à l'âge et au sexe des personnages. Néanmoins, lors de mes premiers essais, je me suis rendue compte qu'au sein d'une famille, il n'y avait pas assez de différences socioculturelles. Malgré moi, j'étais en train de donner la voix à un seul groupe social. J'ai pris conscience de mes propres conditionnements qui étaient une conséquence directe de mon éducation. Par exemple, je me suis rendu compte que, pour moi, les terroristes n'étaient rien d'autre que l'ennemi : une sorte de stéréotype violent et pamphlétaire.

Pour m'inspirer, j'ai relu le Rapport de la CVR, que j'avais déjà lu lors de sa publication il y a plus de dix ans. Cette relecture m'a permis de comprendre les enjeux et les idées que je n'avais pas réussi à comprendre auparavant en étant trop jeune et trop proche de la situation. La lecture a aussi ramené à ma mémoire des histoires et des sentiments que j'avais refoulés avec le temps.

3.3.2 Le monologue

Au début du processus de création, je me suis inspirée de la tradition orale péruvienne. Dans les civilisations précolombiennes, telles que les Incas, l'écriture n'existait pas. L'histoire et la mémoire du peuple se transmettaient alors oralement. Le conteur était chargé de garder la mémoire vivante à travers des histoires qui devenaient, au fil des années, un mélange entre fiction et réalité.

Dans l'article *El etnotexto : voz y actuacion de la oralidad* (*L'Ethnotexte : voix et action de l'oralité*), Hugo Niño³¹ (1988) précise qu'après la conquête espagnole, la tradition orale était présente chez les communautés indigènes mais non chez les « criollos » (descendant des étrangers ou métis éduqués dans la tradition occidentale).

Cette situation a changé grâce aux migrations de la population rurale dans les années 1960. La croissance des villes au Pérou a favorisé la rencontre entre les femmes indigènes, qui ont été employées comme gardiennes, et les enfants qu'elles élevaient. Les femmes indigènes ont été obligées de mettre de côté leurs costumes traditionnels et d'adopter la langue espagnole pour communiquer, même entre elles, mais elles ont réussi à garder certaines de leurs traditions culturelles, parmi lesquelles la tradition orale. Les enfants de plusieurs générations ont grandi en entendant des histoires et des mythes aborigènes.³² La tradition des conteurs s'est ainsi répandue de la bouche des nounous et a été acceptée et reconnue comme sienne par l'ensemble de la population. Aujourd'hui, les conteurs des pays bolivariens³³ proviennent de toutes les origines socioculturelles, si bien que les histoires et les styles développés varient d'un territoire à l'autre.

³¹ Chercheur de l'Université Distrital de Bogota Francisco José de Caldas.

³² Malgré l'apparente proximité entre un enfant et sa nounou, la séparation sociale reste encore des nos jours très marquée. Les employés des maisons n'ont pas le droit de partager les salles de bain de leurs patrons ni de manger avec eux.

³³ Pays ayant fait partie de l'empire des Incas et qui ont obtenu leur indépendance grâce à Simon Bolivar.

En suivant la pensée de Niño, on reconnaît les caractéristiques propres à la narration orale péruvienne :

- Le conte a une valeur historique.
- Tout le monde peut être un conteur à son tour.
- Il s'agit toujours du récit d'un fait connu. La validité du récit dépend de l'acceptation par la communauté et non pas de la réputation de la personne qui raconte. Le récit qui ne prend pas compte des croyances n'est pas accepté.³⁴
- C'est une performance où le langage corporel a autant d'importance que le langage oral et son résultat final dépend de la capacité du conteur à adapter et à modifier l'histoire selon la réaction du public.
- La fiction et la réalité ne s'opposent pas au sein du récit.

De ces caractéristiques, celle qui a eu le plus d'importance pour l'ensemble de la recherche est le fait que nous, les Péruviens, ne considérons pas la fiction comme étant opposée à la réalité. Cette notion sera abordée dans la section Réalisme Magique du présent chapitre.

Suite à différents essais d'écriture, j'ai finalement décidé de laisser de côté l'idée des conteurs et j'ai privilégié le monologue, car celui-ci me permettait de recréer symboliquement le moment où les victimes avaient livré leur témoignage pour la première fois. Le contexte des audiences de la CVR exigeait des commissaires de

³⁴Par exemple, si un historien renommé raconte l'histoire de la fondation de la Ville de Cusco et qu'il donne à son emplacement géographique des raisons purement sociopolitiques, les auditeurs rejeteront l'histoire, car c'est connu par tous que l'emplacement de la ville a été choisi à l'aide d'un bâton que le soleil a donné à Manco Capac.

garder « une attitude d'écoute respectueuse et attentive »³⁵, en évitant toute interruption du témoignage.

Des auteurs comme Élisabeth Plourde (2007), Jean Delabroy (2009), Françoise Dubor (2009) et Dominique Lafon (2007), reconnaissent au monologue la particularité du récit intime, sensible et personnel. C'est l'endroit de la subjectivité. Françoise Heulot-Petit (2009) propose que dans le monologue, « le personnage retrace alors, tant bien que mal, le parcours qui l'a amené dans la situation immédiate. Le moment présent est un moment de pause dans le fil de vie qui l'amène à s'arrêter pour prendre la parole. » (p.215). C'est dans cette optique que mon projet s'est développé, en privilégiant l'instant de la narration au moment où le « trauma » s'est produit, la mémoire donc des événements, plutôt que l'instant où ils ont lieu.

La plupart des auteurs remarquent que la différence entre le monologue et le soliloque n'est pas très claire. Par exemple, Caroline Garand (2000) signale que : « Malgré les nombreuses études qui y ont été consacrées, le monologue, et son proche parent, le soliloque, restent des concepts flottants, en ce sens qu'aucun consensus n'a été dégagé quant à leur véritable nature. » (p. 130) En effet, la littérature sur le sujet témoigne d'une confusion dans la terminologie qui ne semble pas tout à fait réglée. Pourtant, Jean-Jacques Delfour (2000) propose une distinction que je trouve pertinente :

Si l'on veut établir une distinction quelque peu rigoureuse entre monologue et soliloque, on peut s'appuyer sur leurs racines grecques et latines qui, heureusement, ne sont pas purement et simplement convertibles. Le monologue est littéralement le logos un, le discours un; le soliloque est la locution solitaire - loqui-, le parler seul. (p. 121)

³⁵<http://www.cverdad.org.pe/informacion/boletines/pdfs/boletinenbusca3.pdf>. Traduction libre.

Ainsi, dans le monologue, un seul personnage parle, mais il s'adresse toujours à quelqu'un, que cette présence soit ou non en scène. Dans le soliloque, par contre, le personnage se parle à lui-même, il est seul. Je voulais utiliser le théâtre comme un lieu de prise de parole et, pour qu'il existe une vraie prise de parole, il doit exister aussi un auditeur. J'ai voulu faire écho aux actes de témoignage qui ont servi d'inspiration à ma pièce. Les personnes qui se sont rendues aux bureaux de la CVR ont eu la volonté de parler à quelqu'un, de lutter contre le refoulement et de libérer leur mémoire.

Selon Françoise Heulot-Petit (2010) :

L'adresse interne (à soi-même) est, d'une certaine manière, "déséquilibrée" puisque le personnage est seul. Il prend la parole alors que la scène est vide de toute présence. Même si des éléments peuvent servir de support à l'adresse, le personnage s'adresse d'abord à lui-même. Sa parole est le cri d'une solitude avouée, proférée et, en ce sens peut parfois frôler la pathologie. (p.93)

Dans mon projet, je me suis tenue loin de toute forme de pathos, en tant que récit des souffrances émotionnelles utilisés comme stratégies d'argumentation. Les personnages de ma pièce sont dans un présent résilient. Ils n'oublient pas le passé, mais ils ne se laissent pas dominer par lui.

De plus, je voulais parler de l'espoir et de la survivance d'un peuple qui choisit de se souvenir non pas pour se lamenter, mais pour apprendre et ne plus répéter l'Histoire. En ce sens, Paul Ricoeur (2000) fait une différence entre « le côté passif, phatique, de la mémoire et du côté actif de l'exercice de la mémoire ». (p. 97) La mémoire comme pathos rend l'individu mélancolique, inactif, prêt à la souffrance. L'exercice actif de la mémoire, par contre, a besoin d'un travail de remémoration, d'une volonté de regarder en arrière avec un point de vue critique.

3.3.3 Le réalisme magique

Le réalisme magique est un courant artistique qui propose une façon inédite de représenter la réalité. Raymond Trousson (1987) déclare que « le réalisme magique procède d'une vision, d'une appréhension particulière du réel » (p.33). Marta Gallo (1987) partage cette opinion. Dans son article *Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique*, elle nous dit :

Le réalisme magique est aussi une conception du monde et en conséquence une attitude face à la réalité, dans la mesure où il considère que l'imaginaire fait partie de cette dernière [...] la dualité de l'imaginaire et du quotidien se retrouve dans la structure interne de la pièce. (p. 129-130)

Cette façon très particulière d'appréhender la réalité serait la conséquence du syncrétisme entre la culture indigène et la culture espagnole et permettrait, comme le dit Crystel Pinçonat (1998), « un processus de reconstruction identitaire, qui se donne pour objet de réécrire l'histoire par l'intermédiaire de la fiction, d'explorer et d'expliquer la spécificité d'une communauté en se réappropriant son héritage, ses croyances et ses mythes » (p.35)

Le réalisme magique permet aussi une vision soulagée de la réalité, une certaine évasion face à des événements hors de notre contrôle. Dans son article *Real Maravilloso e realismo mágico nel teatro latinoamericano*, Viviana Fortunato³⁶ (2011) affirme:

Le système culturel de l'Amérique latine est imprégné des éléments de la surprise et du merveilleux. Tout est regardé à partir d'une perspective presque irréelle, on peut même dire « fantastique », presque magique, c'est

³⁶ Chercheuse de l'Università degli studi di Milano.

peut-être pour embellir la laideur du quotidien qui est déjà trop réelle.
(p. 203)³⁷

En intégrant le réalisme magique dans ma pièce, je souhaitais parvenir à transmettre de manière effective l'idiosyncrasie péruvienne. Pour raconter de façon réaliste les points de vue des Péruviens des années 1980-2000, je devais raconter non seulement la mémoire de la violence, mais aussi la mémoire de la magie. La magie ne se résume pas à une esthétique artistique. La magie se vit au quotidien et elle a assurément accompagné tant les victimes que les bourreaux durant cette triste période.

Dans son étude sur le réalisme magique, *La locution et le concept*, Jean Weisgerber (1987) nous rappelle que le terme « réalisme magique » est d'origine allemande et que la terminologie n'implique rien d'externe ou de fantastique, au contraire : « en général on s'accorde à donner au mot "magique" le sens "*geistig*", "*seelisch*"³⁸ ce qui constitue le fond de l'être ». (p.14)

Je voulais, dans la fiction, que mes personnages bénéficient à nouveau de toute la mythologie qui les accompagnait durant les événements : les esprits des montagnes, des lacs, des rivières et aussi ceux de leurs ancêtres, de leurs parents et de leurs amis qui sont morts, mais qui continuent à les entourer, à les accompagner et à les protéger.

Le réalisme magique de ma pièce contribue aussi à créer des liaisons entre les monologues. De plus, il favorise la coexistence de situations et d'idées qui seraient normalement antinomiques. Jean-Pierre Durix, dans son article *Le réalisme magique : genre à part entière ou « auberge latino-américaine »* (1998) postule que : « Le discours "magique" (...) ne fait que constituer un pan d'un langage romanesque essentiellement multiforme, qui privilégie le paradoxe et le dialogue entre les contraires davantage que la logique. » (p. 13)

³⁷Traduction libre.

³⁸Mental, qui n'existe que dans l'esprit.

L'histoire du conflit armé est encore une blessure ouverte dans la société péruvienne. Selon Ricœur (2000), la mémoire collective, blessée et traumatisée, peut être soignée avec certains « antidotes » parmi lesquels : « la gaieté, l'humour, l'espoir, la confiance et aussi... le travail » (p.93). Ce travail fait référence à un effort conscient de se souvenir. À mon avis, au Pérou, le travail s'est effectué lors des témoignages livrés par les citoyens dans le cadre des audiences de la CVR. Mon travail a consisté à récupérer et à diffuser cette mémoire collective en essayant de la soigner, au sens où l'entend Ricœur. J'ai privilégié l'espoir sur le pathos et le réalisme magique sur l'horreur.

3.3.4 Les personnages

Dès que j'ai eu l'idée d'écrire la pièce, plusieurs histoires sont apparues dans mon imaginaire. Je me suis rendu compte que, pour les raconter toutes, j'aurais eu besoin d'écrire une pièce d'une durée de plus de six heures. J'ai dû alors choisir les histoires des personnages que je considérais les plus pertinentes pour atteindre l'objectif principal de mon projet : raconter l'histoire en utilisant des points de vue différents et même contradictoires.

Au début du processus de création, deux personnages sont apparus presque simultanément : le soldat, Petit Lapin, et la terroriste, Adriana. J'ai développé leurs histoires en parallèle. Pendant toute ma vie, j'ai eu de la difficulté à comprendre les choix de ces deux groupes. Je jugeais de façon très sévère tant les soldats que les terroristes. Leur capacité à tuer des gens me choquait. Pour écrire ces personnages, j'avais besoin de m'approprier une forme de pensée et une idéologie que je rejette. Personnellement, je crois que la violence ne doit jamais être acceptée, peu importe la cause qu'elle prétend servir.

J'ai passé beaucoup de temps à relire les témoignages des militaires et des terroristes dans le rapport de la CVR. J'ai fait un effort pour comprendre leurs motivations et leur façon de rationaliser et de justifier ce qui pour moi est injustifiable.

Quand la première version des monologues d'Adriana et de Petit lapin a été terminée, j'ai senti que la façon de parler des deux personnages était trop similaire. J'ai alors travaillé à singulariser chacune des voix. Pour moi, chaque personnage devait avoir une façon très particulière de parler, car au Pérou chaque groupe social a une façon très particulière de parler l'espagnol. Je tenais à ce que cette différence de langage soit présente dans la pièce, même si ce ne sont que des nuances subtiles.

J'ai changé le texte de Petit Lapin en faisant en sorte qu'il s'adresse à sa mère en la vouvoyant. Au Pérou, les gens des classes sociales basses ont l'habitude de s'adresser à leurs parents de cette façon. Je n'étais pas sûre que cette caractéristique culturelle soit comprise de la même façon par le public québécois, mais elle donnait certainement une particularité au personnage. J'ai aussi modifié le texte pour que le soldat parle avec de courtes phrases et qu'il décrive toutes ses actions et ses pensées. Par exemple : « J'ai vu un terroriste qui essayait de s'approcher du pylône. J'ai tiré. Il est tombé par terre, j'ai failli le tuer. J'ai pensé que c'était dommage, c'est mieux de les tuer dès le premier coup ». Ce langage factuel est, selon moi, une représentation de la simplicité de la pensée de certaines personnes qui, lors de leurs témoignages face à la CVR, ont avoué un manque de réflexion. La plupart des soldats ont dit qu'ils se limitaient à suivre des ordres sans les questionner.

Le monologue d'Adriana était, au départ, très fluide et logique, mais dans la réécriture, j'ai ajouté beaucoup de silences et de pauses. J'ai compris qu'il était essentiel qu'elle prenne le temps de réfléchir avant de parler. Son discours est plein de points de suspension, par exemple :

Ton père voulait sauver les enfants et dans notre première journée de travail... un bébé est mort dans ses bras. Ça lui a tellement ... Il y a quelque

chose chez un enfant qui se bat pour respirer et qui n'y arrive pas... Il était tout petit... maigre... avec les cheveux noir foncés... et sa petite bouche qui essayait d'attraper de l'air...

Ces pauses permettent au public de se rendre compte comment il n'est pas facile pour Adriana de s'exprimer. De la même manière que le corps de la terroriste est emprisonné, ses mots sont prisonniers de son âme. Je crois que survivre dans un contexte violent est plus facile si on apprend à être forte et à ne pas extérioriser les sentiments. Après plus de dix ans en prison, Adriana est tellement habituée d'être réservée qu'elle éprouve une grande difficulté à s'ouvrir devant sa fille.

Le troisième personnage que j'ai écrit a été la petite Clara, qui parle en cercle. Lors du premier essai, Clara parlait exagérément en cercle, en répétant tout le temps de l'information qu'elle avait déjà indiquée, par exemple :

Les propriétaires des journaux sont aussi des capitalistes riches qui ont de l'argent pour acheter des vitres que mon père produit. Ils ont aussi des bonnes qui utiliseront le journal de la veille pour nettoyer les fenêtres qui viennent de remplacer celles que les bombes ont brisées. Les bonnes sont pauvres comme les ouvriers, et elles n'achètent ni vitres ni journaux.

Cette façon de parler a été simplifiée au fur et à mesure pour permettre à la petite de réussir son objectif de raconter pour la première fois son histoire jusqu'à la fin. Alléger le texte sans perdre l'intention souhaitée s'est avéré un vrai défi pour moi. Le travail de resserrement du texte s'est étendu tout au long du processus de création. Même lors de la première lecture avec les comédiens, le monologue était encore un peu long et il a dû être abrégé. Trouver la bonne durée était fondamental pour que Clara puisse atteindre son objectif.

Le personnage d'Hildebrando a été le fruit d'une longue réflexion. Je voulais absolument parler d'un mort qui n'avait pas trouvé le répit, car son corps n'avait pas encore été enterré selon la tradition chrétienne. En même temps, je me suis aperçu que j'avais laissé de côté le point de vue des supporters du gouvernement. Je me suis

dit que cela serait vraiment intéressant d'avoir un supporter du gouvernement qui soit en même temps un « disparu ». Ce qui, d'ailleurs, est arrivé pour vrai.³⁹ Le monologue d'Hildebrando enrobe la pièce et connecte les autres monologues de façon naturelle, car le personnage porte en soi le point de vue des bourreaux mais aussi celui des victimes.

3.3.5 Le réalisme magique des personnages

Étant donné que les histoires étaient fortement chargées de contenu politique et de tragédies personnelles, j'ai voulu leur donner aussi une touche d'humour ancrée dans le quotidien. Par exemple, Petit Lapin dit à sa mère qui est en train de mourir : « J'ai ramassé votre courrier. J'ai payé l'électricité et le compte de votre carte de crédit. J'ai nettoyé le frigo. J'ai trouvé votre chili congelé. Je l'ai mangé. Il était très bon. J'ai sorti les poubelles et la récupération. » Le chili est là pour faire sourire le public et lui rappeler que, pendant la guerre, la vie ne s'arrête pas. Lors de mon séjour au Québec, j'ai appris que les gens qui n'ont jamais vécu la guerre ont de la difficulté à imaginer une vie où la peur, bien que quotidienne, ne paralyse plus les gens. Il faut toujours faire l'épicerie, aller travailler, faire la cuisine, fêter les anniversaires, etc. malgré les bombes. Je voulais dire que l'être humain est capable de trouver des petits moments de joie et de jouir de la vie même dans les situations les plus difficiles. Ces petits moments de respiration permettent la présence du réalisme magique, un aspect de l'écriture qui a été très difficile à trouver pour le personnage d'Adriana.

Je l'ai cherché autour d'elle, par exemple, dans l'esprit de ses ancêtres, mais rien ne me semblait vraisemblable ou efficace. Dans son monologue, toutes les tentatives

³⁹Par exemple, Mariela Barreto, agente du service d'intelligence, a été portée disparue en 1997. Elle avait été tuée par ses collègues qui l'accusaient de donner de l'information aux journalistes.

d'inclure la magie semblaient trop forcées ou étaient périphériques à l'histoire. J'ai fini par penser qu'il n'y avait pas de magie dans la vie de la terroriste.

Encore une fois, j'ai dû me questionner, moi-même, par rapport à mes préjugés. Dire qu'il n'y avait pas de magie dans la vie d'Adriana équivalait à dire qu'elle n'avait pas d'imagination, ni de fantaisie et qu'elle n'éprouvait aucun amour. Bref, cela équivalait à dire qu'elle était seule au monde.

J'ai dû me mettre dans sa peau et essayer de la comprendre pour vrai, non pas seulement de façon intellectuelle comme j'avais déjà réussi à faire, mais surtout de façon émotive. Pour identifier sa magie, je devais la comprendre comme être humain. Quand j'ai réussi à le faire, j'ai tout de suite compris que sa famille et sa communauté faisaient partie de son monde magique. Chez Adriana, la magie est une force unificatrice qui entrecroise son destin à celui de sa communauté :

Après les gens nous ont préparé un souper de viande de chèvre pour nous donner de la force. Pendant que nous mangions les hommes faisaient de la musique et les femmes nous arrosaient de pétales pour attirer les bons esprits qui étaient prêts à naître. Ça a été le meilleur souper de ma vie. Cette nuit-là, ton père et moi, nous nous sommes embrassés plein d'amour et nous sommes devenus un seul être lumineux. Les voisins nous ont dit qu'une lumière sortait de notre chambre. Il y a des gens qui disent encore, qu'à plusieurs kilomètres de distance, on voyait tout le village illuminé comme si plusieurs étoiles étaient descendues du ciel.

Petit Lapin, lui, fait pousser des fleurs dans le désert. Grâce à la magie, il a trouvé le pardon de son frère et il a également réussi à réunifier sa famille. Dans son cas, trouver la magie a été beaucoup plus facile car, au Pérou, c'est normal de penser que les morts communiquent avec les vivants en utilisant des éléments de la nature.

Chez les Incas, les morts appartiennent à l'*hurin pacha*, ce qui peut être traduit par « le monde d'en bas ». Ce monde est celui de la fertilité car, de lui, sortent les plantes, les rivières et les lacs, c'est-à-dire, tout ce dont les gens ont besoin pour

survivre. Les ancêtres ont le contrôle de tout ce qui sort de la terre et ils peuvent utiliser ces éléments pour communiquer avec nous.

En ce qui concerne la Petite Clara, c'est suite à la disparition de son oncle Carlos qu'elle est restée figée à l'âge de 10 ans. Chez elle, la magie sert à représenter les gens qui n'ont pas été capables de continuer leur vie, car la guerre leur a laissé des blessures inguérissables. J'ai concrétisé la sensation psychologique d'être resté pris dans le passé dans un problème physique. Privée de son oncle, son plus grand référent émotionnel, la petite Clara n'est pas capable d'évoluer et de continuer sa vie de la même façon comme, par exemple, plusieurs veuves de disparus n'ont jamais été capables de se remarier ni de refaire leur vie.

Hildebrando, pour sa part, est pris à mi-chemin entre la vie et le « repos éternel ». Selon la tradition criolla⁴⁰, un mort qui ne reçoit pas de sépulture, ne peut pas faire le parcours jusqu'au ciel. S'il ne s'agit pas d'une mauvaise personne, l'âme n'ira pas non plus en enfer. La disparition est terrible non pas seulement parce que la famille ne sait pas si la personne est morte ou pas, mais aussi parce que même si on accepte sa mort, il reste toujours le problème des funérailles et le devoir, en tant que survivant, d'assurer le bon passage de la vie à la mort de nos proches.

3.3.6 L'adresse

Un autre aspect important dans la construction des personnages a été l'adresse. Ce n'était pas un aspect purement technique. Je voulais que, pour chaque monologue, il y ait un interlocuteur qui conditionne la façon de parler et le ton des personnages.

⁴⁰ Étant donné que les criollos sont les descendants des conquistadores, leur tradition adhère aux mœurs catholiques et non pas indigènes.

Adriana et Petit Lapin s'adressent tous les deux à un membre de leur famille, mais il y a une grande différence entre eux. Adriana s'adresse à une fille qu'elle ne connaît presque pas. Elle essaye de renouer le lien avec son enfant en souhaitant que celle-ci revienne vers elle. La mère a besoin de s'expliquer, car sa fille connaît très bien son passé comme terroriste. De façon contraire, la mère de Petit Lapin ne connaît pas tous les crimes que celui-ci a commis dans le passé. En avouant sa faute, le personnage a peur de perdre l'amour maternel, mais à la fois, c'est probablement la seule façon de s'assurer que sa maman meure en paix.

La petite Clara s'adresse à un médecin sans être complètement sûre d'être écoutée. Pour moi, cela représente la solitude de ceux qui ont osé parler sans jamais être entendus. Pendant le monologue, on comprend que la petite a essayé de parler à plusieurs personnes sans jamais réussir à terminer son histoire. Dans la première version du monologue, la petite s'adressait à sa salle de classe dans le cadre d'un exposé oral, mais l'audience nombreuse de l'école contredisait mon intention de symboliser les audiences privées de la CVR. De plus, elle éliminait la tension de l'objectif de Clara car une classe est tenue d'écouter un exposé jusqu'à la fin. De plus, le fait qu'elle s'adresse à un médecin cubain, donne une résonance supplémentaire à ses explications sur le capitalisme péruvien.

Hildebrando est le seul personnage qui s'adresse directement au public. Étant donné qu'il est mort, sa capacité à sortir de son monde pour rejoindre celui du public était, pour moi, tout à fait naturelle. Pourtant, trouver sa voix et sa façon de s'exprimer a été un long défi, je suis alors revenue à mon intuition première: les conteurs. Comme je l'ai déjà mentionné, les conteurs s'adressent directement à leur public et adaptent leurs récits en accord aux réactions de ce dernier. J'ai concentré ce type d'interaction surtout au début de la pièce pour établir la complicité que je souhaitais.

Hildebrando veut être cru parce qu'il a besoin du public pour passer son message à sa femme. Tel un conteur, il établit sa crédibilité en racontant aux spectateurs des faits

connus appartenant à l'actualité politique. Même si le public n'a pas une parfaite connaissance de l'histoire du Pérou, il peut facilement déduire qu'il s'agit de faits historiques réels.

Bien entendu, le récit d'Hildebrando mélange ces faits réels avec des faits fantastiques, sans faire de différences. Ce mélange correspond à la façon dont les conteurs invitent le public à s'ouvrir au monde magique où tout peut arriver.

3.4 Écrire en français

Au début du processus de création, on m'a donné l'option d'écrire en espagnol, ma langue maternelle. Pourtant, j'ai décidé d'écrire en français, car j'ai découvert que la langue française m'aidait à échapper aux processus d'autocensure et de refoulement qui m'ont été imposés depuis l'enfance et qui se reflètent encore aujourd'hui dans la façon péruvienne de parler l'espagnol.

J'ai privilégié le français par rapport à l'anglais (que je maîtrisais davantage à ce moment-là), car je ressentais que, culturellement, j'étais plus proche des francophones. Il ne s'agit pas simplement de l'origine latine que l'espagnol et le français partagent, mais surtout d'un coup de cœur. J'ai grandi en lisant des ouvrages d'auteurs francophones tels que Jules Verne et Antoine de Saint-Exupéry et aussi des bandes dessinées comme Astérix et Tintin.

Dans son livre *Singularités francophones, ou Choisir d'écrire en français*, Robert Jouanny (2000) affirme que le choix d'écrire en langue française⁴¹ répond, la plupart du temps, à un refus de la langue maternelle causé par des raisons pratiques (sa difficile publication), émotives (avoir été abandonné par les parents ou forcé à l'exil)

⁴¹ L'investigation de Jouanny s'est concentrée sur les écrivains qui ont choisi le français comme langue d'expression mais, à mon avis, ses conclusions pourraient s'appliquer à propos de n'importe quelle autre langue.

ou artistiques (la langue maternelle considérée moins riche que la langue française).

Selon lui, une raison moins commune serait :

Le poids hostile du monde (...) seul le recours à une langue « neutre », moins immédiatement engagée, peut permettre de dire l'indicible complexité du monde dans lequel vit ou ne veut plus vivre l'écrivain. C'est souvent le cas pour les pays dans lesquels s'imposent des tabous moraux ou politiques. (p.54-55)

Comme je l'ai expliqué au début de ce chapitre, au Pérou, on a l'habitude de parler de faits sans jamais les nommer. En écrivant en français, j'ai dû faire un effort pour préciser certaines choses, comme par exemple, dire clairement que des soldats ont volé des médicaments, ce qui, en espagnol, m'aurait semblé impossible.

Dans son article *De l'interculturel à l'intra culturel. Écrire en langue étrangère en pays étranger*, Anne-Michèle Gratton (2008) constate qu'« il n'y a rien de plus difficile pour un individu, quelle que soit sa situation, que de parvenir à la connaissance de soi et au repérage systématique des valeurs et des comportements liés à sa propre culture » (p. 142). Selon Gratton, le fait d'écrire dans une langue autre que la sienne permettrait aux auteurs de décentrer leur pensée de façon consciente et volontaire pour mieux scruter leurs références et leur système symbolique. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles de nombreux auteurs parmi lesquels Ionesco, Aki Shimazaki, Nancy Huston, et Amin Maalouf ont choisi d'écrire en français malgré le fait qu'il ne s'agissait pas de leur langue maternelle.

Nancy Huston (1999), écrivaine canadienne d'expression anglaise, qui a choisi d'écrire en français, explique que pour elle, la langue française:

[...] était moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. Elle était froide, et je l'abordais froidement. Elle m'était égale. C'était une substance lisse et homogène, autant dire neutre. Au début, je m'en rends compte maintenant, cela me conférait une immense liberté dans l'écriture – car je ne savais pas par rapport à quoi, sur fond de quoi, j'écrivais.

Mais d'un autre côté (et pour les mêmes raisons) j'avais presque trop de liberté à son égard. La langue française ne m'était pas seulement égale. Elle ne me disait rien [...] Elle ne me parlait pas, ne me chantait pas, ne me berçait pas, ne me frappait pas, ne me choquait pas, ne me faisait pas peur. Elle n'était pas ma mère (p. 17).⁴²

Comme Huston l'explique, la langue d'adoption ne produit pas dans nos cerveaux les mêmes images que notre langue maternelle et ses références culturelles ne réveillent pas chez nous les mêmes émotions qu'elles réveillent chez ses autochtones. Par exemple, cognitivement, je comprends le concept du Bonhomme Sept Heures, mais je suis incapable de saisir toute la dimension émotionnelle qui lui est rattaché tout simplement parce que je n'ai pas entendu son histoire quand j'étais une enfant et je n'ai jamais eu peur de lui.

Il arrive aussi qu'on puisse construire des phrases qui sont grammaticalement correctes, mais qu'une personne native du lieu ne dirait jamais et on ne s'en rend même pas compte. Cela produit un effet de nouveauté qui est apprécié par le public. L'auteur de langue étrangère peut se permettre cette liberté parce que les normes culturelles qui accompagnent la langue ne lui appartiennent pas.

La langue maternelle est apprise à force de répétition. Les enfants copient et reproduisent la façon de parler de leur entourage. Cet apprentissage ne se limite pas au vocabulaire, à la syntaxe et à la grammaire, il englobe aussi les références culturelles et les habitudes linguistiques propres à la région où la personne a été élevée. Un étranger qui apprend une nouvelle langue apprendra aussi certaines habitudes linguistiques, mais celles qu'il a apprises dans son enfance ont beaucoup plus de pouvoir dans son cerveau et il ne peut pas s'empêcher de les appliquer à la langue apprise en la dotant d'une couleur particulière.

⁴²Traduction libre.

Dans mon cas personnel, le français m'a donné la liberté dont j'avais besoin pour être capable de nommer l'innommable. Il m'a permis aussi de comprendre que mon public potentiel n'était pas exclusivement péruvien et qu'il fallait que j'écrive en expliquant au public les enjeux pour comprendre la complexité de la situation. C'est pour cette raison qu'Hildebrando donne de l'information dont le public péruvien n'a pas besoin, par exemple :

Le président du Pérou était un Japonais mais qui se faisait appeler Le Chinois... Après avoir été élu démocratiquement, il s'est fait un coup d'État à lui-même, il a fermé le congrès et il est devenu dictateur. [...] Vous ne comprenez plus rien, n'est-ce pas? Ne vous inquiétez pas, au Pérou, c'était normal de ne rien comprendre.

J'ai consacré la première partie du monologue d'Hildebrando à établir le contexte sociopolitique péruvien de l'époque et, partout dans la pièce, j'ai dû m'assurer de ne pas m'appuyer sur une connaissance préalable de la part du public. Ce besoin d'assurer la compréhension du lecteur (comme du spectateur) est, pour Véronique Porra⁴³ (2011), commune à tous les écrivains qui ont choisi d'écrire dans une langue autre que la leur.

Pour Porra, un auteur qui écrit dans une langue seconde, n'est pas seulement un « passeur de langue » c'est-à-dire un traducteur de sa propre pensée, mais aussi un « passeur de culture », car il transmet dans ses œuvres des aspects de sa culture première. Dans *Ce n'est pas ma faute*, la culture péruvienne fait partie intégrale du texte, car elle fait partie de moi et de ma façon de regarder le monde.

Toujours selon Porra, l'écrivain ne pourrait pas non plus s'empêcher de faire des références au contexte et à la culture qui l'accueillent car elles sont une façon de « s'intégrer à la communauté identitaire [...] par le truchement d'allusions identifiables. » (p.139). Par exemple, des romanciers tel que Milan Kundera et Virgil

⁴³ Université de Bayreuth.

Tanase ont inclus dans leur livres des références claires à la politique et à l'actualité françaises.

Pour ma part, je n'ai pu m'empêcher de faire des références au contexte québécois. Par exemple, quand la petite Clara explique les raisons pour lesquelles l'éducation postsecondaire coûte très cher ou quand elle fait référence au temps d'attente dans un hôpital à Montréal. Je n'étais pas consciente qu'il s'agissait d'une « technique pour s'intégrer ». Je voulais tout simplement faire un clin d'œil au public. D'ailleurs, je suis d'accord avec l'analyse que Porra tire de ce réflexe d'intégration:

Ce genre d'intégration discursive d'éléments initialement non discursif assume une fonction de reterritorialisation du récit à trois niveaux : dans le temps (datation), dans l'espace (localisation) et dans la position idéologique (...). Par ces mentions, les auteurs non seulement se situent dans un contexte spatio-temporel identifiable parce que spécifique à la culture d'adoption et ayant marqué l'imaginaire collectif national de façon suffisamment puissante pour être immédiatement reconnues, mais ils se situent aussi idéologiquement dans ce nouvel espace en vertu de la position adoptée par le narrateur. (p.141)

Écrire en français a aussi eu un impact dans ma façon de travailler. Je savais que mon français était plutôt académique et je pensais que j'avais besoin d'écrire une langue plus parlée. Alors, je passais beaucoup de temps à écouter les gens parler et à reproduire leurs phrases et leur façon de construire leurs discours. Bien que la méthode semblait bonne, je me suis rendue compte que cela m'amenait à écrire des monologues plein d'expressions empruntées au joual. Alors que je voulais travailler dans une langue théâtrale qui ne soit pas reliée à un territoire particulier, car l'action était située au Pérou, un pays hispanophone. Je trouvais que la convention des hispanophones qui parlent en français fonctionnerait beaucoup plus s'il s'agissait d'un français qui n'était pas lié à un endroit précis.

Lors de la première rencontre avec les acteurs, je me suis rendue compte que le texte n'avait pas exactement la sonorité à laquelle je m'attendais. Pendant le processus

d'écriture, j'ai pris plusieurs fois le temps d'arrêter et de lire le texte à haute voix. Je n'avais jamais pensé au fait que je lisais et prononçais les mots avec un accent espagnol. En entendant le texte lu sans accent, j'ai eu besoin de changer certains mots par des synonymes qui aident à mieux produire la sonorité que je recherchais.

Écrire en français s'est avéré un grand défi. Depuis le début de la création et jusqu'à la répétition générale, une insécurité particulière m'a accompagnée. En plus du trac que tous éprouvent avant une première, je ressentais une immense peur de ne pas être comprise. Cette peur m'a poussée à vérifier constamment mes textes à la recherche des parties obscures et des marques d'autocensure. Elle m'a également sortie de mes repères habituels et elle m'a poussé à dépasser des limites dont je n'étais pas consciente.

CONCLUSION

J'ai entrepris cette recherche en partant d'une très forte intuition : la nécessité d'utiliser plusieurs points de vue pour raconter l'histoire du dernier conflit armé péruvien.

La recherche théorique a confirmé mon intuition et m'a donné la mesure du défi. Je devais me débarrasser de l'histoire officielle que j'avais apprise, car elle ne représentait pas les souvenirs de tous les membres de la communauté. Elle était donc une mémoire fermée. Ce que je cherchais, c'était une mémoire ouverte telle que proposée par Régine Robin (2006). Mais il ne s'agissait pas simplement de donner des points de vue différents, il fallait que ceux-ci soient aussi représentatifs des diverses idéologies qui cohabitaient au moment de la guerre.

Tout au long de la recherche, le théâtre s'est présenté comme le moyen artistique le plus approprié pour mon projet. Mon défi était d'y amener une façon ouverte de raconter l'histoire, en m'empêchant d'imposer mes idées et mes croyances pour laisser les spectateurs former leurs propres impressions. Il faut noter que la plupart des points de vue convoqués dans cette recherche m'étaient étrangers.

Le processus de création m'a obligée non seulement à revisiter mon passé et à revivre des expériences d'horreur, mais aussi à me questionner sur mon incompréhension et le manichéisme de ma propre pensée face à ceux que j'avais appris à identifier comme l'ennemi.

Pour écrire la pièce, j'ai donc choisi quatre points de vue différents qui représentent quatre positions assez répandues au pays : les soldats, les terroristes, les civils sans pouvoir et les civils avec pouvoir. Ils m'ont permis de faire un portrait de la société péruvienne avec ses contradictions mais aussi avec un but en commun, tous les personnages voulant une meilleure vie dans un meilleur pays.

Pendant le processus d'écriture, j'ai dû accepter que je ne pouvais pas raconter toutes les histoires et tous les points de vue que je trouvais importants. Cela aurait produit une pièce de théâtre sans fin. J'ai laissé de côté, par exemple, l'histoire des femmes stérilisées de force. C'est un sujet que je trouve trop bouleversant, mais sur lequel, un jour, j'aimerais être en mesure d'écrire.

Je ne pouvais pas non plus représenter toutes les nuances produites par le mélange naturel de la langue quechua avec la langue espagnole. Quand j'ai essayé de mélanger le français avec l'espagnol de même que le français avec l'anglais, le résultat me laissait toujours insatisfaite. J'avais la sensation que mes personnages n'étaient pas des compatriotes ou qu'ils parlaient dans une fausse langue. Après plusieurs essais, j'ai décidé d'écrire en n'utilisant que le français.

Dans les deux cas, mon besoin esthétique a primé sur mon besoin de représenter le Pérou. Je continuerai dans l'avenir, mes efforts pour raconter les histoires de la guerre que, pour le moment, j'ai laissées de côté. Je continuerai aussi à chercher des façons différentes de reproduire, en français, la musicalité du jargon de mon pays.

Ce n'est pas ma faute a été lue publiquement les 24, 25 et 26 octobre 2013. La réaction du public a été très favorable. En parlant avec les spectateurs, j'ai compris que malgré le fait que la pièce soit remplie de références au Pérou, ou peut-être justement grâce à cela, l'histoire semble universelle. Un spectateur du Rwanda m'a

dit que j'avais raconté l'histoire de son pays⁴⁴ et une Libanaise m'a dit que chez elle, les choses étaient exactement comme cela.

Un an après, en octobre 2014, à Lima, la pièce *La Cautiva (La Captive)* de Luis Alberto Leon, a été mise en scène. La pièce, inspirée d'un témoignage reçu par la CVR, raconte l'histoire d'une adolescente, fille de terroristes, qui a été capturée par l'armée et qui servira de récompense aux soldats qui viennent de gagner une bataille. Je n'ai pris connaissance du projet de Leon que durant la présente année, mais la coïncidence dans le temps et la source d'inspiration me semble extrêmement parlante du besoin communautaire de s'exprimer sur ce sujet.

Luis Alberto Leon et la metteuse en scène Chela de Ferrari ont été accusés par certaines personnes du public de faire l'apologie du terrorisme. Au moment d'écrire ces lignes, ils font l'objet d'une enquête de la part de la police antiterroriste. Avant la première de la pièce, l'auteur avait déclaré qu'il s'était inspiré de faits réels. Suite aux accusations, les représentants de la compagnie de théâtre ont été obligés de changer le discours et de dire qu'il s'agissait d'une fiction n'ayant aucun rapport avec la réalité.

Encore une fois, les opinions sont divisées. La ministre de la culture a émis un communiqué de soutien à la pièce en signalant qu'une œuvre d'art ne peut pas être accusée de faire l'apologie du terrorisme, tandis que la congressiste Martha Chavez a pris soin de rappeler à l'opinion publique que, pendant la guerre, il y a eu du théâtre de propagande terroriste et qu'il est tout à fait naturel de faire preuve de prudence et de condamner la pièce en question.

Peu importe quel sera le résultat final de l'enquête policière, il est clair que le sujet de la guerre est encore un thème très sensible au Pérou. Pour moi, il l'est également sur le plan personnel. Tout au long de cette recherche et de l'écriture de ma pièce, j'ai été confrontée à la sensation d'être en faute, comme si je révélais un secret de famille

⁴⁴ Pourtant, je considère que ce qui est arrivé en Rwanda est malheureusement pire.

longtemps caché. J'ai aussi dû faire face à la peur, laquelle je n'ai pas réussi à vaincre totalement. Elle m'accompagne toujours quand je parle de mon projet au Pérou ou aux Péruviens. J'ai peur d'être perçue comme quelqu'un qui justifie la violence ou qui donne son soutien aux terroristes. Je pense que la force pour vaincre cette peur vient du fait d'être à Montréal. Physiquement, je me trouve très loin de mon pays. Émotionnellement, j'ai trouvé aussi une distance à travers la langue française qui m'a permis de m'exprimer de façon ouverte pour la première fois de ma vie.

APPENDICE A

CE N'EST PAS MA FAUTE

Hildebrando LLos a 70 ans et il est habillé en fonctionnaire. Il parle directement au public.

Hildebrando Llosa :

Avant de prendre ma retraite, j'étais archiviste des morts. C'est sûr que ce n'est pas un job qu'on choisit quand on est enfant, mais ça arrive que quelqu'un se rende compte qu'on est bon pour la comptabilité, pour l'organisation et pour se fermer la gueule. Et voilà, on m'a proposé un salaire très intéressant, un petit bureau et un travail «pas trop compliqué» et je me suis retrouvé à compter les morts et à les organiser selon leur affiliation politique : les ennemis du régime dictatorial élu par le peuple, je vous expliquerai ça plus tard, c'est-à-dire les terroristes, les communistes, les socialistes, les artistes, et tous les «istes» qui s'opposaient au gouvernement, je les mettais d'un côté, les amis du régime, je les mettais de l'autre, les indéfinis sur l'étagère du milieu dans les «à classer» pour quand j'aurai le temps, et les «erreurs», c'est-à-dire les personnes qui avaient été tuées à cause de fausses informations, ou de malentendus, je les gardais dans un autre bureau parce qu'il y en avait trop. Il fallait tout bien organiser. On s'entend que je ne comptais pas tous les

morts du Pérou, cela aurait été très compliqué. Je n'avais à compter que ceux qui étaient décédés pour des raisons politiques. N'allez pas vous imaginer que j'étais un médecin légiste. Je ne suis pas du genre à tripoter des cadavres et de toutes façons, à cette époque-là, au Pérou, on en avait peu, de cadavres. Les gens tout simplement « disparaissaient », oui, comme au Chili ou en Argentine. Les disparitions sont pas mal répandues en Amérique latine, on aime beaucoup la magie, quoi. Il faut dire aussi que faire disparaître quelqu'un est efficace et ne coûte pas trop cher. Alors, faute de cadavres, je ne recevais qu'un papier avec les informations les plus importantes concernant la « disparition ».

Au début c'était un travail assez facile, mais au fil des années, c'était devenu horrible, les morts arrivaient beaucoup plus vite que ce que moi, avec ma petite machine à écrire, j'étais capable d'enregistrer. C'est sûr que pour les plus jeunes, comme mademoiselle ou monsieur ici, c'est très difficile à imaginer, mais dans les années 80, il fallait tout taper sur de vieilles machines, taca-taca ding ! Madame s'en souvient, n'est-ce pas ? C'était impossible. C'était trop. Je devais non seulement classer les morts, mais je devais aussi spécifier si on connaissait la personne responsable de la mort et celle qu'on avait blâmée. Pas du tout la même chose.

Les terroristes tuaient n'importe qui, n'importe quand, tandis que les soldats et les policiers, eux, devaient arrêter les gens, les nourrir, les loger, leur lire leurs droits, les amener en cour, et tous ces efforts, pour qu'un juge les remette en liberté après trois mois. Ce n'était pas que nos juges étaient particulièrement cléments, c'était juste que dès qu'ils condamnaient un terroriste, ils se faisaient tuer.

De toute évidence, arrêter des terroristes ne servait à rien, mais si les soldats s'aventuraient à les tuer, ils se faisaient emmerder avec les droits de l'homme. La situation était devenue insoutenable. Avec les bombes qui sautaient partout, les pannes d'électricité, la pénurie d'eau et le rationnement alimentaire, le Pérou était au

bord de l'effondrement. Les Péruviens, on n'en pouvait plus. Le gouvernement n'avait pas le choix.

Pour gagner la guerre, il fallait lutter avec les mêmes armes que l'ennemi, se mettre dans sa peau. Il a fallu abattre les citoyens suspectés de terrorisme, habillés en... terroristes. Évidemment, les terroristes ont copié l'idée et ils se sont mis à se déguiser en soldats pour tuer des gens de gauche. Au sein des archives, il y a eu des gauchistes très difficiles à classer : un communiste pacifiste est et sera toujours l'ennemi de tout le monde.

C'est un peu mélangeant, n'est-ce pas ? Attendez, c'est encore plus compliqué que ça. Le président du Pérou était un Japonais mais qui se faisait appeler Le Chinois... Après avoir été élu démocratiquement, il s'est fait un coup d'État à lui-même, il a fermé le congrès et il est devenu dictateur. Pour légitimer son gouvernement, il a sorti une nouvelle constitution et il s'est fait réélire président pour après dire que la première élection ne comptait pas car il avait subi un coup d'État et qu'il avait le droit de se faire réélire pour une troisième fois. Vous ne comprenez plus rien, n'est-ce pas ? Ne vous inquiétez pas, au Pérou, c'était normal de ne rien comprendre. Moi-même je ne comprenais plus rien, alors pour faciliter mon travail, on a dû me trouver un assistant. Quand je l'ai vu arriver, je me suis dit « mon Dieu qu'il a l'air con ».

Adriana a à peu près 50 ans. Elle a une enregistreuse dans la main. Elle l'allume. Elle essaye de commencer à parler mais il n'y a pas de son qui sort de sa bouche. Elle ferme l'enregistreuse. Elle respire. Elle l'allume.

Adriana:

Eeeuuuh... bonjour ? (*Elle essaie un sourire*) Est-ce que tu... tu me reconnais ? Je suis... je suis Adriana, ta mère. S'il te plait, n'arrête pas l'enregistrement, s'il te plait, donne-moi une chance... s'il te plait, ma petite...

(Pause)

J'ai tellement répété dans ma tête ce que je voulais te dire... et maintenant...

J'ai compris quand tu m'as écrit la lettre pour me dire que tu ne viendrais plus jamais me voir. Tu as bien raison, aucun enfant ne devrait aller en prison pour rendre visite à ses parents. Je pense beaucoup à la nuit où les soldats ont défoncé la porte de la maison pour nous arrêter, ton père et moi. Je ne peux même pas m'imaginer comment tu te sentais. Tu avais l'air tellement terrorisée et je ne pouvais rien faire pour te protéger. C'est vrai que ce n'est pas normal. J'en suis désolée. Je sais que notre choix est difficile à comprendre. Tu as raison de dire que c'était bizarre de soigner les gens le jour pour aller les tuer la nuit mais... s'il te plaît, prends le temps de m'entendre une seule fois.

(Pause)

Pardonne-nous.

(Silence. Elle arrête l'enregistreuse. Elle respire. Elle recommence)

Ton père a été tué en prison.

Ses funérailles auront lieu samedi prochain.

S'il te plaît, vas-y. Je pense qu'il n'y aura pas beaucoup de gens, il n'y a jamais beaucoup de monde aux funérailles d'un... Il était un bon être humain.

(Silence)

Je sais que tout le monde dit que les terroristes, on est des méchants, qu'on est sans cœur, qu'on n'est pas des humains. Ce n'est pas évident de décider que quelqu'un doit mourir, mais on n'avait pas le choix, ma petite. Est-ce que tu sais comment était le pays à cette époque là ? La justice, ça n'existait pas. Est-ce que tu comprends ?

Ton père ne s'amusait pas à tuer. Il était médecin, il voulait sauver des vies... parfois on doit décider entre la vie d'une personne et la vie de tous les autres.

Quand ton père et moi on est devenus médecins, on voulait prendre soin des gens, sauver des vies, sauver des enfants... Ton père voulait sauver les enfants et dans notre première journée de travail... un bébé est mort dans ses bras. Ça lui a tellement... Il y a quelque chose chez un enfant qui se bat pour respirer et qui n'y arrive pas... Il était tout petit... maigre... avec les cheveux noir foncés... et sa petite bouche qui essayait d'attraper de l'air... Voir ça, ça te marque pour toujours. On aurait pu le sauver. C'est ça, le pire ... il n'y avait AUCUN médicament dans la pharmacie de l'hôpital. On a écrit des lettres au ministère de la Santé, on a appelé des amis, on a même convaincu ma mère d'organiser une collecte de fonds pour acheter des médicaments, on était fiers de nous. On disait aux gens que tout allait s'améliorer qu'il fallait attendre un peu. Que les médicaments arriveraient bientôt... mais ils n'arrivaient jamais et les gens continuaient à...

(Pause)

J'aurais voulu que ce soit moi qui meure. Pas ton père.

Est-ce que tu as une photo de lui ? J'ai une photo, je pourrais te l'envoyer si tu veux... c'est une photo de lui le jour du... tu te souviens de l'histoire du miracle ? C'est ton histoire. On voulait avoir un bébé, mais je ne pouvais pas. On avait tout essayé. Bien sûr, dans un petit village tout le monde se mêle de ta vie et tous les matins à l'hôpital on me posait la question « Est-ce que finalement... ? » Jusqu'au jour où j'ai piqué une crise et je suis rentrée chez nous sans avoir vu aucun patient. Les gens du village ont compris qu'on avait besoin d'aide et ils nous ont organisé un *Uajiana Wawa* : l'appel du bébé. Tout le village a participé. Tout d'abord on a dû se baigner dans la rivière pour nettoyer notre corps. Après les gens nous ont préparé un souper de viande de chèvre pour nous donner de la force. Pendant que nous mangions

les hommes faisaient de la musique et les femmes nous arrosaient de pétales pour attirer les bons esprits qui étaient prêts à naître. Ça a été le meilleur souper de ma vie. Cette nuit-là, ton père et moi, nous nous sommes embrassés plein d'amour et nous sommes devenus un seul être lumineux. Les voisins nous ont dit qu'une lumière sortait de notre chambre. Il y a des gens qui disent encore, qu'à plusieurs kilomètres de distance, on voyait tout le village illuminé comme si plusieurs étoiles étaient descendues du ciel. Le lendemain, personne n'avait besoin de me poser la question, tout le monde savait que j'étais enceinte. Ton père avait l'air si beau ce matin-là, que je l'ai pris en photo. C'est une vieille photo, mais il a l'air tellement bien...

Il me manque tellement...

Même aujourd'hui, je me réveille en le cherchant à côté de moi. Il me faisait toujours croire que tout allait bien se passer... Mais...

(Pause)

Quand les terroristes sont arrivés au village pour la première fois... c'est vrai qu'ils ont volé des animaux pour se nourrir, mais en même temps...

On avait appris que le Capitaine Chavez, le chef de la police, avait volé nos médicaments.

Moi, je voulais partir, et si quelque chose t'arrivait à toi et qu'on se retrouvait toujours sans médicaments? C'était tellement angoissant. Mais on ne pouvait pas abandonner nos amis, nos voisins, nos gens. Un soir, ton père s'est saoulé la gueule pour la première fois de sa vie et a dit à qui voulait l'entendre qu'il souhaitait que le capitaine Chavez soit destitué, dégradé, humilié publiquement, mieux encore, qu'il meure avec beaucoup de souffrance.

(Pause)

Trois jours après, le capitaine était mort. Quand on l'a trouvé il avait un carton collé dans le cou qui disait « c'est comme ça que les voleurs meurent » (*silence*) C'est bizarre à dire, mais on était contents. Quelques jours après on a reçu nos médicaments. Quelqu'un les avait laissés dans une boîte devant la maison.

On avait l'impression d'avoir reçu un cadeau du ciel, sauf que ce n'était pas un cadeau du ciel, c'était un cadeau du Camarade Gonzalo qui avait entendu parler de nous et avait décidé de nous aider.

(Silence)

Es-tu encore là?

Je ne me souviens pas exactement ce qui s'est passé après, mais c'est sûr que quand les premiers terroristes blessés sont arrivés, on les a soignés. On savait que leur lutte était aussi la nôtre. Après on nous a demandé de devenir des membres actifs, des dirigeants. C'était beaucoup de responsabilités mais... On croyait à ce qui était en train de se passer. On croyait au changement, on croyait à la révolution...

On devait prendre position et on a choisi celle qui nous semblait la plus juste. Ton père n'a pas choisi la violence, la violence était déjà là... est-ce que tu comprends ce que je veux dire? Est-ce que tu comprends qu'on peut tuer des gens sans avoir besoin de balles? Ton père n'était pas un monstre.

La seule chose que je regrette dans ma vie c'est d'avoir manqué l'opportunité de te voir grandir. Si on avait gagné la guerre, tout serait différent. On serait des héros. Tu pourrais être frère de nous. (*Pause*)

Si le pays a changé, même un peu, c'est parce qu'on a fait ce qu'on avait à faire. On n'était pas guidé par la haine, on était guidé par l'amour...

Ton père t'a aimé plus que tout au monde. Tu te souviens quand il t'amenait nourrir les vaches ? Quand il brossait tes cheveux ? Est-ce qu'il y a dans ta mémoire un peu de tout l'amour avec lequel tu l'embrassais et que tu lui disais qu'il était le meilleur père au monde ?

(pause)

Je t'en prie, va à ses funérailles. Vas-y pour lui. Pardonne-lui. Vas-y pour toi. Dis-toi qu'on t'a toujours aimée. Plus que nos propres vies.

(pause)

Je souhaite qu'un jour, tu n'aies plus honte de nous... N'aie jamais honte de qui tu es... Je t'aime, ma petite.

(Adriana ferme l'enregistreuse. Elle reste assise.)

Hildebrando Llosa :

J'étais très fier de mon travail. Je me disais que si on gardait toute cette information-là, c'était certainement pour la partager à la fin de la guerre. Sinon, ça servait à quoi ? Alors je prenais soin de le faire bien. Je commençais le matin avec un expresso double que mon assistant m'apportait. Pendant que je prenais mon café, je séparais mes morts entre ceux déjà disparus et les « à venir ».

Mais oui, je recevais des listes de personnes qui allaient disparaître le soir même ou pendant la fin de semaine. Ce n'était pas des gens pris au hasard. Le gouvernement avait ses raisons de penser qu'ils étaient des terroristes. C'est vrai que parfois les gens du service d'intelligence n'étaient pas tout à fait brillants et se trompaient. En plus, les pauvres, ils recevaient aussi de fausses dénonciations. Des personnes sans

scrupules faisaient de fausses dénonciations pour se débarrasser de leurs patrons, du mari de leur maîtresse, de la voisine bruyante, du prof méchant. Très difficile à discerner. Mais quand le gouvernement inscrivait des gens sur la liste, c'était parce qu'il y avait une grande probabilité qu'ils soient de vrais terroristes, surtout dans les universités. Les universités étaient infestées de terroristes. Bien sûr, on parle des universités publiques. Les terroristes allaient tous se former avec l'argent de l'État. Pas d'allure ça, avoir à payer pour l'éducation de l'ennemi. Est-ce que vous me suivez ?

Alors moi, je classais les fiches des personnes déjà décédées et mon assistant travaillait sur celles à venir. Cela me donnait la chance de vérifier son travail une fois qu'on recevait la confirmation du décès. Ce n'est pas qu'il ne travaillait pas bien, c'était surtout une question d'habitude. Ma femme disait toujours : « Hildebrando, de nos jours au Pérou, on ne peut faire confiance à personne ». C'était comme ça, la vie. La folie furieuse. La moitié du pays se faisait suivre par l'autre moitié.

J'ai appris à mon assistant à changer de route à chaque jour, à porter attention à ce qui se passait autour de lui. Peu de personnes connaissaient la nature de notre travail, mais on travaillait pour le gouvernement et c'était dangereux.

Clara a dix ans. Elle est habillée avec une jaquette d'hôpital. Elle a des électrodes connectées à sa tête, à sa poitrine et à son dos.

Clara :

Je ne veux vraiment pas vous décevoir, mais j'ai déjà passé des tests semblables plusieurs fois et personne n'a jamais rien trouvé de particulier. Les médecins des États-Unis n'ont rien trouvé. Ceux de l'Angleterre non plus, en Italie on m'a fait manger trop d'huile d'olive et en Inde on a voulu m'apprendre la méditation. J'ai

l'activité cérébrale normale d'une enfant de dix ans, la taille normale, le poids normal, le développement normal, la maturité normale, je suis toute normale, sauf que ça fait vingt-cinq ans que j'ai dix ans.

Vous semblez gentil. J'apprécierais vraiment si vous décidiez que vous n'avez pas besoin de me faire vingt prises de sang. Ça fait mal. Mon père dit que je devrais déjà être habituée, mais ce n'est pas une question de s'habituer. Il pourrait aussi s'habituer, lui, au fait que j'ai dix ans et que ça ne changera pas, au lieu de m'envoyer me faire piquer les bras partout dans le monde. (*silence*)

C'est assez bizarre, tout de même, d'être ici à Cuba. Ça fait longtemps que ma mère voulait essayer de venir ici, parce que tout le monde dit que les meilleurs médecins du monde sont à Cuba, mais mon père ne voulait rien entendre parce qu'il n'aime pas les communistes. Lui, c'est un capitaliste. Est-ce que j'ai le droit de dire capitaliste à Cuba ? Pour être un bon capitaliste, il faut haïr les communistes. Ce n'est rien de personnel, c'est comme ça que fonctionne le monde. Moi, je ne vous hais pas. Mon oncle Carlos, lui aussi, il était communiste et il était ma personne préférée au monde. Il m'a appris comment le capitalisme fonctionne. Est-ce que vous savez comment le capitalisme fonctionne?

Pour avoir du capitalisme, il faut avoir des gens comme mon père. Il est propriétaire d'une usine qui fabrique des vitres pour les fenêtres. Fabriquer des vitres est une bonne idée, surtout si ton pays est en guerre. Les vitres des fenêtres tombent toujours après une bombe, et si ton pays est en guerre, il y a plusieurs bombes chaque jour. Ça veut dire plusieurs maisons affectées et plusieurs familles ayant besoin de vitres. On appelle ça la demande. La quantité de vitres que l'usine de mon père peut produire s'appelle l'offre. Dans un système capitaliste, le prix de la vitre est établi par la relation entre l'offre et la demande. Comme l'usine de mon père ne peut pas produire assez de vitres pour satisfaire les besoins des gens, le prix des vitres augmente beaucoup. Ça, c'est très bon pour mon père. La différence entre le coût de production

des vitres et son prix de vente s'appelle profit. C'est le profit qui fait que mon père est riche.

Vous avez l'air d'être une personne très patiente, mais si vous voulez que j'arrête de parler il faut me le dire, ok? Je suis habituée ça arrive très souvent. Je préfère me le faire dire tout de suite et non pas quand je me suis déjà rendue à la moitié de mon histoire. Vous comprenez? Pas besoin de faire comme à Montréal. Ils m'ont donné des petites pilules pour me relaxer et pour que je la boucle. Vous imaginez ? J'ai été plus d'un an sur une liste d'attente pour voir le spécialiste, et quand je l'ai vu, je n'ai même pas eu le droit de lui parler. Si vous voulez que j'arrête de parler, j'arrête, ok?

(Silence. Clara regarde autour d'elle.)

Ce n'est pas mal ici. Je m'attendais à ce qu'il soit vraiment laid, votre hôpital. C'est parce que mon père disait qu'à Cuba tout le monde est pauvre, alors je m'imaginais un hôpital de pauvres comme ceux chez nous au Pérou. J'y suis allée une fois avec mon oncle Carlos. Ce n'était vraiment pas bien. Mon oncle m'a dit qu'on était vraiment chanceux de ne pas être nés dans une famille pauvre. Les pauvres ne sont pas responsables d'être pauvres. Ils sont nés comme ça. Mon père dit que les pauvres sont pauvres parce qu'ils sont paresseux et qu'ils n'aiment pas travailler. Mais ce n'est pas vrai. Ils travaillent beaucoup. Ils sont les ouvriers.

Est-ce qu'il y a des ouvriers dans votre famille ? Mon oncle Carlos disait que dans les pays communistes il peut y avoir des ouvriers et des médecins dans la même famille parce que tout le monde est égal et que vous êtes tous mélangés. Au Pérou, comme dans d'autres pays capitalistes, on ne se mélange pas.

Les riches des pays riches peuvent installer toutes leurs usines dans des pays pauvres comme l'Inde. De cette façon, ils n'ont pas à voir ou à entendre les pauvres, mais dans mon pays on doit garder les usines chez nous. Alors on fait vivre les pauvres autour de la ville dans des zones qu'on appelle les ceintures de pauvreté. Je pense

qu'on les appelle comme ça parce qu'elles sont comme le ceinturon de mon père qui va tout autour de son gros ventre et fait un peu de pression.

Vous buvez beaucoup de café. Je vous ennuie ? Il y a eu beaucoup de médecins qui m'ont trouvé exaspérante, mais ennuyante cela serait la première fois. Est-ce que c'est une façon indirecte pour que j'arrête de parler ou vous avez envie de faire une sieste?

Ça ne doit pas être facile, s'endormir quand on est pauvre. Les pauvres qui travaillent dans l'usine de mon père n'ont pas d'argent pour acheter des vitres. Dans leurs maisons, les fenêtres sont des trous qu'ils couvrent avec des cartons. Vous savez qu'ils dorment tous dans le même lit? L'hiver, ce doit être génial, mais l'été...

Je le sais parce que mon oncle Carlos me l'a dit. Mon oncle est le petit frère de ma mère. C'est ma personne favorite au monde. Est-ce que je vous ai déjà dit ça ? J'aime beaucoup qu'il fasse partie de ma famille. J'ai appris qu'il y a deux types de famille : les familles normales et les familles dysfonctionnelles. Ma prof a écrit à ma psychologue une note, que j'ai lue accidentellement, où elle disait que ma famille était dysfonctionnelle. « Dysfonctionnelle » signifie « qui ne fonctionne pas bien ». Dans les familles normales, tout le monde s'aime bien, comme dans les *Pierrafeu*. Dans les familles dysfonctionnelles, tout le monde se chicane, comme chez moi.

Je me suis aperçue que vous n'aviez pas de bague de mariage, je vous recommande de ne pas vous marier. Quand un couple commence une famille, ils pensent toujours qu'ils seront une famille normale, mais la plupart du temps ils ont des problèmes et ils commencent à se chicaner parce que le père passe trop de temps au bureau avec sa secrétaire qui porte une jupe trop courte, ou parce que la mère donne la permission à sa petite d'accompagner son oncle pour visiter les pauvres.

Quand un riche rend visite aux pauvres pour leur donner des cadeaux, on dit qu'il est une âme de Dieu, mais si quelqu'un visite les pauvres pour leur apprendre leurs droits

d'êtres humains, alors on dit qu'il est un (*en chuchotant*) trou du cul (*voix normale*) et d'autres choses que mon père a le droit de dire, mais pas moi.

Vous avez l'air d'avoir mal à la tête. Non ? Pas même un tout petit peu ? Le médecin au Portugal a dit que je parlais tellement vite que je lui donnais des migraines. Moi, j'essayais seulement de lui expliquer que le problème d'apprendre aux pauvres qu'ils peuvent être égaux aux riches, c'est qu'ils peuvent essayer de passer de la théorie à la pratique.

Il y a deux types de personnes qui luttent contre le capitalisme, ceux comme mon oncle Carlos, qui cherchent à donner de l'éducation à tout le monde et qui pensent qu'il n'est pas nécessaire d'avoir une grosse maison avec trois étages, deux jardins, une piscine, une salle de billard, une bibliothèque, trois chambres de bonnes et cinq salles de bain pour une famille de trois personnes. Et ceux qui pensent que la seule manière de changer les choses c'est avec la violence. Les premiers on les appelle les gens de gauche. Les deuxièmes, on les appelle les terroristes.

Mon oncle Carlos dit que les terroristes sont aussi pires et violents que les soldats et que la violence n'aide personne. Ce n'est pas tout à fait vrai. Je trouve que les bombes ont beaucoup aidé mon père.

Pour que les terroristes mettent des bombes partout ailleurs, mais pas dans son usine, mon père devait leur payer un montant mensuel que le comptable nommait « frais de représentation ». Juste au cas où les terroristes oublient qu'ils avaient promis de ne pas attaquer son usine, mon père payait aussi les soldats pour protéger tous ses biens. Je le sais parce que j'ai accidentellement entendu une conversation où mon père disait que pour être juste, il fallait donner à tous les deux le même montant d'argent.

Quand j'ai raconté tout ça au docteur en Israël, mon père qui était venu avec moi a piqué une crise. Je ne le fais pas exprès moi, mais paraît-il que je stresse tout le monde. (Pause) Ça va ? Est-ce que je peux continuer ?

Mon père, lui, n'est pas une personne très patiente, surtout pas avec les gens de gauche. Selon lui, les gens de gauche sont dangereux parce qu'ils mettent des idées dans la tête des gens. Pour le capitalisme, il n'y a rien de pire que des gens avec des idées dans la tête. C'est pour ça que l'éducation supérieure coûte si cher.

Avoir des idées dans la tête peut aussi être dangereux pour la santé. Par exemple, lors d'un souper que mon père avait organisé pour ses amis, un gros monsieur qui fumait un cigare et qui est médecin et capitaliste, m'a demandé

(en imitant l'ami de son père)

-Et toi la petite Clara, qu'est-ce que tu vas faire quand tu seras grande?

J'ai répondu que je voulais être sociologue comme mon oncle Carlos. Le silence a envahi la salle et tout le monde s'est tourné pour me regarder. Je me suis aperçue que ma réponse n'était pas assez bonne, alors j'ai ajouté : « Je pourrais aussi devenir dirigeant syndical comme monsieur Rodolfo qu'on a visité hier. Dans son local, il offrait la nourriture grat...

J'étais lancée pour parler du syndicat de monsieur Rodolfo pendant des heures, mais mon père a eu une attaque cardiaque et on a dû le conduire à la clinique. Mon père a passé trois jours à la clinique privée de son ami qui m'avait posé la question. Une clinique privée, c'est une autre bonne idée pour faire de l'argent.

Est-ce que j'ai le droit de me gratter ? *(en grattant un des électrodes)* Combien de temps il faut attendre normalement, ici, pour se faire soigner ? Est-ce que vous êtes content de me soigner parce que je paye au lieu de soigner des gens qui ne payent pas ? Avez-vous des idées capitalistes dans la tête ?

Mon père qui est rentré chez nous tout rétabli, pensait que mon oncle mettait trop d'idées communistes dans ma tête. Il a demandé à ma mère de lui interdire de me voir

sans surveillance. Ma mère m'a conseillé que la prochaine fois qu'un ami de mon père me demande qu'est-ce que je ferai quand je serai grande, que je dise que je ne le sais pas. Sinon je tuerais mon père. Je ne savais pas que le choix de la profession était capable de tuer. On aurait dû m'avertir à l'avance et j'aurais été beaucoup plus prudente, surtout parce que je voulais que mon père soit en pleine santé pour acheter mon cadeau d'anniversaire.

Vous êtes sûr que je ne vous indispose pas ? Même pas un tout petit mal de tête ? Je commence à m'inquiéter pour vous.

Ça fait plusieurs années que je n'ai pas eu de cadeau d'anniversaire, ni de fête, ni de rien. Je n'aime pas trop les anniversaires de toute façon. Comment fêtez-vous les anniversaires ici ?

Chez les capitalistes, l'anniversaire de la petite, c'est tout un événement. Et ça sert à montrer aux autres capitalistes comment le business marche bien. Si c'est une bonne année, la petite aura une fête avec une grande piñata, un gâteau en forme de château, un projecteur de films avec du pop corn et des boissons gazeuses, des clowns, des serveurs, des feux d'artifice et un poney pour se promener dans le jardin.

Les serveurs et les clowns, sont des pauvres comme les ouvriers. Dans leurs fêtes, il n'y a ni piñata, ni film, ni feux d'artifice, ni poney et parfois, il n'y a même pas de gâteau parce que quand on habite dans un pays en guerre, le gouvernement contrôle la distribution de la nourriture et alors personne n'a assez de lait ou d'œufs ou de farine pour faire les gâteaux de fête. Pour acheter tous ces produits dont les riches ont besoin pour faire des gâteaux et pour vivre de la même façon que n'importe quel autre riche dans le monde, il faut avoir des contrebandiers. Être contrebandier dans un pays en guerre c'est un peu dangereux, mais c'est aussi une très bonne idée pour faire de l'argent.

Chez nous, même le président rapportait de la contrebande dans son avion présidentiel quand il partait en tournée pour demander de l'aide aux pays riches.

Le jour de ma fête j'ai eu tout ce dont j'avais besoin. Tout sauf mon oncle Carlos qui n'est jamais arrivé. Alors, j'ai passé la journée à la fenêtre à attendre son arrivée. Le soir, ma mère m'a demandé de quitter la fenêtre pour venir éteindre les chandelles de mon gâteau. Mais je ne voulais pas. Ça a été une grosse chicane parce que je voulais attendre mon oncle Carlos pour le faire. Chaque année, il prenait une photo de moi avec mon gâteau et il la mettait dans sa chambre, comme ça il pouvait me voir tous les jours. Ma mère a appelé mon oncle pour lui demander de se dépêcher, mais elle n'a pas eu de réponse. Finalement, mon père a décidé de me punir en coupant mon gâteau même si je n'avais pas fait mon souhait et que je n'avais pas eu ma photo. Je n'ai même pas ouvert mes cadeaux. Je me suis endormie sur le bord de la fenêtre. Le lendemain, ma mère est allée chez mon oncle. Il n'était pas là. La voisine a dit à ma mère que mon oncle était parti le jour avant avec un gros cadeau et qu'il n'était jamais revenu.

Est-ce que vous portez des bouchons dans les oreilles? Non?! Je ne comprends pas. Aucun autre médecin au monde n'a tenu jusqu'au récit de mon anniversaire. Êtes-vous sourd? Non plus ? Est-ce que... Est-ce que vous... *m'écoutez*? Pour vrai?

Ma mère a pensé que mon oncle avait eu un accident et elle a cherché dans toutes les cliniques privées et même les hôpitaux publics, mais il n'était pas là.

Un jour, monsieur Rodolfo, le dirigeant syndical, est venu parler avec ma mère. Il lui a dit que mon oncle avait été arrêté par des hommes en uniformes. Arrêté, oui, le jour de ma fête et qu'après, il avait été déclaré disparu. Monsieur Rodolfo a demandé à ma mère si elle savait ce que ça voulait dire. Ma mère a dit oui et s'est mise à pleurer. Est-ce que vous savez ce que ça veut dire ? Disparu signifie perdu. Par exemple « son livre est disparu » ça veut dire qu'elle a perdu son livre.

Après ce jour-là, ma famille est devenue vraiment dysfonctionnelle. Ma mère pensait que le fait que mon oncle soit perdu c'était la faute de mon père. Mon père pensait que la perte de mon oncle n'était pas si grave que ça, et tous les deux pensaient que c'était la faute de l'autre si j'avais arrêté de grandir. Comme conséquence, je dois me promener dans tous les hôpitaux du monde en essayant de trouver quelqu'un capable de me soigner.

Mes parents se sont divorcés, mon père s'est marié avec sa secrétaire à la jupe trop courte et il a eu un fils qui maintenant est plus grand que moi et qui n'a pas des idées de gauche dans la tête.

Ma mère insiste pour me dire que mon oncle ne reviendra plus jamais.

Je n'avais jamais dit ça à personne, mais moi je suis sûre et certaine qu'un jour mon oncle Carlos reviendra et qu'il sera capable de me reconnaître parce que je suis restée exactement la même que j'étais la dernière fois qu'il m'a vue.

(En secret) Peut-être qu'il est venu ici se cacher des capitalistes et des terroristes ? Ce serait l'endroit idéal. J'ai sa photo juste ici... Vous pouvez la faire circuler ? Un jour, un jour, on se retrouvera. Je le sais. Ce jour-là, on fera un gros gâteau de fête et on prendra ma photo comme toujours, et on redeviendra une famille normale comme les Pierrafeu.

(Clara sourit. Hildebrando ouvre la porte et laisse le public sortir.)

Hildebrando Llosa :

Parfois je n'arrivais pas à me concentrer sur mon travail et c'était toujours à cause des femmes. Les femmes, là, elles ont la tête dure. Elles n'oublient rien. Jamais. Moi, par exemple, j'oubliais toujours notre anniversaire de mariage. Je suis sûr que je ne suis pas le seul homme à avoir oublié ça dans sa vie, n'est-ce pas Monsieur ? Monsieur aussi hein ? C'est horrible, attention les jeunes, ne faites jamais ça ! Dès que vous oubliez un anniversaire de mariage vous êtes condamnés pour le reste de votre vie. Chaque petite chicane sera toujours l'occasion de rappeler la célèbre fois où vous avez oublié l'anniversaire. Les femmes, elles n'oublient jamais une chicane. La mienne n'oublie jamais rien. Mais même si elle a la tête dure je l'aime tout de même. J'aime toutes les femmes en général, quoi.

C'est pour ça que je me laissais déconcentrer quand je les entendais crier dans la rue. Elles passaient toujours habillées en robe de mariée. Les pauvres filles sans anniversaire de mariage. Ça pouvait faire plus de cinq, sept, dix ans que leur fiancé avait disparu, mais elles refusaient d'y croire. C'est comme si elles avaient besoin d'une preuve du décès. Comme saint Thomas. Elles refusaient de continuer leurs vies. Et elles se promenaient avec la photo de leur fiancé pendue à leur cou, en chantant et criant. Parfois il faut accepter, aussi. La vie continue, personne ne devrait rester coincé dans le passé.

Comme si ce n'était pas assez, peu à peu les veuves ont décidé de les rejoindre. Pour elles aussi, c'était très difficile de se faire à l'idée que leur mari était mort. Sans cadavre, sans certificat de décès, elles n'étaient pas officiellement veuves, mais femmes abandonnées par leurs maris. C'était un peu bizarre de voir les femmes toutes habillées en noire et celles toutes habillées en blanc, toutes mélangées et suivies par des policiers à cheval, des chiens, des canons à eau, des tanks... Tout le monde les suivait sauf les journalistes qui n'étaient jamais là.

Mon assistant les trouvait vraiment dérangeantes, tant mieux pour elles, c'était ça leur objectif, déranger. Une fois, il n'arrêtait pas de se plaindre des femmes, du bruit, du trafic. Il me tapait sur les nerfs. C'est une chose de se faire emmerder par des inconnues qui marchent dans la rue et c'en est une autre de se faire emmerder dans son propre bureau, alors je lui ai dit « Ta gueule ! J'aurais dû me fier à ma première intuition ! Tu es vraiment un con. Tu n'as pas encore compris que tout le travail qu'on fait ici, c'est pour elles ? Quand la guerre sera terminée on va ouvrir tous les fichiers et on pourra leur dire exactement où aller chercher les cadavres. Ça t'enlève quoi qu'elles chantent ? Ça ne tue personne. Tu es même chanceux que ta sœur ou ta mère ne soient pas parmi elles. Alors tu fermes ta gueule de con ! » Je croyais vraiment qu'un jour le gouvernement allait ouvrir les archives et donner les informations à tout le monde. Ça me semblait logique.

(Petit Lapin est habillé en soldat. Il a un bouquet de fleurs sauvages dans les mains.)

Petit Lapin :

Maman ? Est-ce que vous m'entendez ? Maman ?

(Pause)

Je suis passé chez vous, j'ai fait votre ménage. J'ai enlevé la poussière d'abord et j'ai lavé le plancher après comme vous l'aimez. J'ai changé les draps de votre lit. J'ai mis les draps qui ont les petites lignes bleus. J'ai aussi pensé à changer la couverture pour celle qui s'agence avec le tapis. J'ai pris avec moi le vase que vous utilisez toujours pour mettre les fleurs que je vous amène. Il est là, juste à côté de votre lit. Est-ce que vous reconnaissez l'odeur ? Ce sont vos fleurs préférées.

(Pause)

Pendant que j'étais chez vous la voisine est passée me voir. Elle va garder le chat, de toutes façons, il passe déjà la moitié du temps dans son jardin.

(Pause)

J'ai ramassé votre courrier. J'ai payé l'électricité et le compte de votre carte de crédit. J'ai nettoyé le frigo. J'ai trouvé votre chili congelé. Je l'ai mangé. Il était très bon. J'ai sorti les poubelles et la récupération.

Tout est en ordre. Je m'occupe de tout. C'est correct, maman. Vous pouvez partir. Ça va aller. Vous pouvez mourir, maman.

(Pause)

Je vais aller au cimetière tous les dimanches, je vais vous rendre visite. Je vous apporterai des fleurs comme celles-ci que vous aimez tant.

Moi je vais être correct, ne vous inquiétez pas pour moi.

(pause)

J'ai trouvé vos lettres pour Julio. Ce n'est pas que je cherchais dans vos affaires, mais j'avais fait le lavage et je voulais tout remettre en place. J'ai été surpris. Il y avait tellement de lettres. Je suis désolé de n'avoir pas encore réussi à le sauver des terroristes. J'ai fait de mon mieux pour le trouver... Il me manque à moi aussi.

(Pause)

Il était toujours en train de m'aider, vous vous souvenez ? Le jour où il a été kidnappé, vous l'aviez puni parce qu'il avait perdu l'argent de l'épicerie. J'ai voulu avouer que c'était de ma faute à moi, mais Julio m'a empêché de parler. « Je suis habitué mon petit lapin, les coups de fouet ne me font plus mal. » Il n'a même pas pleuré. Après, quand il s'est rendu compte que moi, je pleurais, il m'a dit : « Petit

lapin, je te l'ai déjà dit, je veux prendre soin de toi toute ma vie » et il a souri même s'il avait beaucoup de douleur. Je voulais lui donner un gros cadeau, mais je n'avais rien d'autre que mon chapelet de première communion. Il a ri de moi, mais il l'a pris tout de même.

Nous ne pouvions pas savoir que cette nuit-là serait la dernière de Julio à la maison. Personne ne savait que les terroristes viendraient, personne ne savait qu'il serait kidnappé. Ce n'est la faute à personne d'autre qu'aux terroristes.

(Pause)

J'ai tout fait pour retrouver Julio. On ne le retrouvera pas. Je suis tellement désolé. On ne le retrouvera pas. Vous pouvez partir, maman.

(Pause)

Je vous en prie. Vous avez l'air de tellement souffrir. Laissez-vous aller, maman. Je ne retrouverai pas Julio. *(Un long temps.)* Je ne peux pas le trouver parce que je l'ai déjà trouvé, maman. J'ai déjà trouvé Julio.

C'était il y a plus de dix ans, vous vous souvenez comment j'avais passé des journées entières à mémoriser les principales caractéristiques des terroristes les plus dangereux ? Camarade Artidoro : âge, plus ou moins 25 ans, 1 m 65, cheveux brun, yeux noirs, un tatouage d'un condor sur la main droite, responsable de la mort de 200 civils et du bombardement de deux casernes. Camarade Adriana : 32 ans, médecin, cheveux marrons, yeux verts, pas de signes distinctifs, responsable des fusillades sélectives. Camarade Gustavo : âge inconnu, 1 m 67, brun, une dent en or, responsable des écoles populaires de la lutte révolutionnaire. J'avais beaucoup apprécié que vous ayez passé du temps à les étudier avec moi. J'aimais ça.

Il n'y a pas un jour sans que je ne pense à ce soir-là. Mon cœur battait très vite, cela m'arrive toujours maman, c'est comme si mon cœur voulait s'échapper de mon corps. Je pense très souvent à ce soir-là et à toutes les choses qui auraient pu se passer différemment.

(Pause)

On était en patrouille dans le désert, à Rincon de Pinos. Il n'y a rien d'autre que quelques maisons de pêcheurs ici et là et des pylônes électriques. On passait la journée à protéger des pylônes électriques.

J'ai vu un terroriste qui essayait de s'approcher au pylône. J'ai tiré. Il est tombé par terre, j'ai failli le tuer. J'ai pensé que c'était dommage, c'est mieux de les tuer dès le premier coup. On m'a appris que les balles coûtent très cher et ça ne vaut pas la peine de les gaspiller sur des subversifs. Comme mon capitaine disait toujours « un terroriste mort vaut dix Péruviens vivants ».

Je me suis approché avec prudence, j'ai vu son arme qui était tombée à côté de lui. D'un coup de pied, je l'ai éloignée. Et là je lui ai crié « tourne-toi ! » Parce que je suis un vrai homme. Honnête. Comme vous m'avez appris. Je regarde les gens dans les yeux avant de les tuer. Beaucoup de gens préfèrent tirer dans le dos, mais pas moi, maman. Moi, je tire toujours ici, entre les deux yeux. Je ne suis pas un lâche.

Alors, là, maman, je me suis servi de mon cerveau de soldat. J'ai pris mon temps pour m'assurer que la balle arriverait juste au milieu du front. J'ai respiré. J'ai même pensé qu'il serait mon terroriste numéro cent. À dix Péruviens vivants pour chaque terroriste mort ça veut dire 1 000 Péruviens sauvés. Et là-là, juste une milliseconde avant que je tire le terroriste me dit : « Petit lapin ! » Il m'a déconcentré, ça faisait longtemps que personne ne m'avait appelé comme ça. Je bouge mon arme un peu... Petit lapin... seulement Julio... mais non, je me replace vite pour tirer. « Petit Lapin ! C'est moi ! C'est Julio ! » C'était vrai, c'était lui, maman ! Et là mon cerveau a

commencé à aller trop rapidement, ça faisait au moins dix ans que je ne l'avais pas vu. Mon cerveau, il bougeait très vite, comment puis-je le sauver ? Qu'est-ce qu'il fait là ? Je dois le cacher. Je ne peux pas laisser quelqu'un le voir. Mon capitaine va le tuer, il ne comprendra pas. Peut-être dans une maison. Oh mon Dieu !

Mes mains se sont mises à trembler. J'avais envie de laisser tomber mon arme. On n'embrasse pas un terroriste devant son capitaine, ça c'est clair, mais mon frère, lui... C'est sûr qu'il aidait les terroristes parce qu'il était obligé et non parce qu'il le voulait véritablement. Je me suis dit que si je trouvais la façon de le ramener chez nous tout reviendrait finalement à la normale et que vous seriez fière de moi. J'étais devenu soldat pour sauver mon frère et là le jour auquel j'avais tellement rêvé était arrivé, sauf que ça ne ressemblait pas du tout au jour de mes rêves. C'était en train de se transformer en un de mes pires cauchemars.

« Baisse ton arme petit lapin, aide moi. Voyons, Petit Lapin, tu sais bien que c'est moi ?! »

J'ai baissé mon arme. Je lui ai offert ma main pour qu'il se mette debout. Il a pris ma main pour se lever et a commencé à me parler « Mon Dieu Petit Lapin, j'ai pensé que je ne te reverrais plus jamais, maman comment va-t-elle ? » Mais je ne l'entendais plus, parce que j'ai vu sur sa main le tatouage d'un condor. Et je me suis rendu compte que c'était lui, Camarade Artidoro : âge plus ou moins 25 ans, 1 m 65, brun, yeux noirs, le tatouage d'un condor sur la main droite, responsable de la mort de 200 civils et du bombardement de deux casernes. Pendant que je pensais à tout ça il a mis sa main dans sa poche et j'ai eu peur maman, je n'ai même pas pensé. C'est mon instinct qui a réagi. J'ai...J'ai eu trop peur... Je l'ai tiré...*(il touche son front)* J'ai pensé qu'il était en train de sortir son... non, il sortait le chapelet que je lui avais donné le jour de sa disparition. Je ne pouvais pas le savoir. Ce n'est pas ma faute.

On l'a enterré là, à Rincon de Pinos. À côté du pylône électrique.

Je suis désolé, maman. Je ne savais pas comment vous le dire. Je pensais que vous ne me pardonneriez jamais. J'ai été lâche, maman. J'aurais dû vous dire la vérité. Je suis désolé.

(Pause)

Julio, je ne l'ai pas laissé tout seul. Chaque semaine je vais lui rendre visite. Je m'assieds à côté de lui et je lui raconte des histoires de la famille. Ça m'a pris trois ans avant d'avoir une réponse, mais un jour des petites fleurs se sont mises à pousser. Ce sont les fleurs que je vous apporte et que vous aimez parce qu'elles ne se fanent pas. Ce sont les fleurs à Julio. Je pense que c'est sa façon à lui d'être avec vous. Maman, il est ici avec vous. Vous avez vos deux garçons ici, avec vous. On vous aime. Maman, vous pouvez partir maintenant.

Hildebrando Llosa :

Quand j'ai reçu la lettre avec la confirmation de ma date de retraite, j'étais ravi. Finalement un retraité. J'ai dit à mon assistant que ce serait moi qui lui payerait le lunch. Mon Dieu que j'étais content. On a mangé des sushis et on a bu du saké. Est-ce que vous aimez les sushis, Madame ? Chez nous, avec un président-dictateur japonais on n'avait pas vraiment le choix, tout le monde aimait les sushis. On s'est régaling. Vraiment. J'ai dit à mon assistant que la seule chose qui me faisait de la peine, c'était de prendre ma retraite avant d'avoir partagé les archives avec les veuves et les fiancées. Je lui ai dit que je rêvais de pouvoir personnellement dire la vérité et soulager la douleur d'au moins une femme. Le lendemain, en sortant de mon bureau, un homme est venu me rejoindre. Il m'a dit « monsieur Llosa, venez avec moi s'il vous plaît » J'étais prétendument sur sa liste. J'ai pensé que c'était une blague de mes collègues. Une fête surprise pour célébrer ma retraite.

On voit une table avec des vêtements de fonctionnaire par dessus. Les vêtements sont placés de façon telle qu'on voit la forme du corps. À la place de la tête il y a une photo d'Hildebrando. Quelques chandelles longues et blanches sont allumées.

Mais ce n'était pas ça, pas du tout. Quand j'ai demandé pour quoi j'étais sur la liste, on m'a dit qu'il aurait fallu que je demande ça à mon assistant. C'était lui qui m'avait dénoncé. Je suis disparu le 10 novembre 1999. Lui est devenu archiviste en chef et m'a classé parmi les ennemis. Mon corps a été brûlé et puis enterré dans le désert, près de la mer. La seule personne qui s'est aperçue de ma disparition, c'est ma femme. Parfois elle organise des petites funérailles chez nous. Elle essaie de se convaincre que je suis décédé et qu'elle peut continuer sa vie. Mais elle ne réussit pas. Elle a encore l'espoir de me retrouver. Parfois, elle s'habille tout en noir et elle sort dans la rue et elle dérange mon assistant.

Si un jour votre chemin croise le sien, dites-lui d'arrêter. SVP, dites-lui que vous m'avez rencontré, que ça va et que je ne reviendrai plus jamais. Dites lui qu'il faut arrêter d'avoir espoir.

Les archives ont été brûlées... À la fin de la guerre, ils ont brûlé les archives.

Dites-lui qu'elle doit recommencer sa vie. Elle ne vous écoutera pas, parce que la dernière chose qu'on perd, c'est l'espoir. Alors vous lui direz que je l'aime. Que je la regarde tous les jours, qu'elle n'est pas toute seule et qu'au fond, je suis bien content de savoir que les femmes, elles n'oublient jamais rien.

Noir.

BIBLIOGRAPHIE

La mémoire

- A'ness, F. Resisting Amnesia: Yuyachkani, Performance and the Postwar Reconstruction of Peru. *Theatre Journal*, 56 (3), 395-414. Consulté à l'adresse <http://www.jstor.org/stable/25069466>.
- Augé, M. (1998). *Les formes de l'oubli*. Paris : Payot.
- . (1994). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris : Aubier
- Banu, G. (1987). *Mémoire du théâtre*. Paris : Actes Sud.
- Berisani, L. (1990). *The culture of redemption*. Massachussetts : Harvard University press.
- Berstein, M. A. (1994). *Foregone conclusions : Against Apocalyptic History*. Berkeley and Los Angeles, CA : University of California Press.
- Biglari, A. (2010). *Regards croisés sur la mémoire*. Limoges : Pulim.
- Carr, E. H. (1988). *Qu'est-ce que l'histoire?* Paris : La découverte.
- Comet, G., Lejeune, A. et Maury-Rouan, C. (2008). *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*. Marseille: Solal.
- Comision de la verdad y la reconciliacion (2003). *Informe Final* [Rapport Final] (vol. IV) Lima: CVR. Consulté à l'adresse <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.
- . (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris : Albin Michel.
- Halen, P., et Walter, J. (2008). *Les langages de la mémoire : Littérature, médias et génocide au Rwanda*. Metz : Université Paul Verlaine.

- Hirsh, M. (1997). *Family frames. Photography narrative and postmemory*. Cambridge : Harvard University Press.
- Hubrecht, J. et Mugiraneza, A. (2009). *Enseigner l'histoire et la prévention des génocides : Peut-on prévenir les crimes contre l'humanité?* Paris : Hachette Éducation.
- Nora, P. (1986). La Nation mémoire. Nora, P. (dir. publ.). *Les Lieux de mémoire 2*. Paris : Gallimard, 2207-2216.
- . (1997). L'ère de la commémoration. Nora, P. (dir. publ.). *Les Lieux de mémoire 3*. Paris : Gallimard, 4687-4719.
- Reguillo, R. Memorias, performatividad y catástrofes: Ciudad interrumpida.[Mémoires, performance et catastrophe: Cité interrompue]. *Contratexto* (14),93-104. Consulté à l'adresse <http://www.scribd.com/doc/65430311/Reguillo-Rossana-Ciudad-Interrumpida>.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll « L'ordre philosophique », Paris : Seuil.
- Robin, R. (2003). *La mémoire saturée*. Paris : Stock.
- Semprun, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. Paris : Gallimard.
- Taylor, L., The experience of immediacy : Emotion and enlistment in fact-based theatre. *Studies in theatre & performance*. 31 (2), 223-237.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris : Plon.

Le monologue

- Delfour, J.-J. (2000). Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*. (28), 119-129. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/041441ar>.
- Dubor, F. (2009). L'espace d'un voix désolée (La séparation des songes, de Jean Delabroy) : Entretien avec Jean Delabroy. Dubor, F. et Triau, C. (dir. publ.). *Monologuer: Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 221-229.

Garand, C. (2000). Distinction entre monologue et soliloque: Étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*. (28), 130-142.

Heulot-Petit, F. (2011). *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine : L'alterité absent*. Paris : L' Harmattan.

———. (2009). Présence de l'autre: Éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologue contemporaine. Dubor, F. et Triaux, C. (dir. publ.). *Monologuer: Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 197-219.

Lafon, D. (2007). Le monologue comme calibre dramaturgique : Le cas Voltaire. Roy, I. (dir. publ.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Nota Bene, 291-319.

Ploudre, É. (2007). Explorer les territoires de l'intime. Le monologue dans la nouvelle dramaturgie québécoise. Roy, I. (dir. publ.) *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec: Nota Bene, 343-356.

Quiriconi, S. (2009). Emmène-moi au bout du monde!... Solo Cendras / Rabeux / Degliame. Dubor, F. et Triaux, C. (dir. publ.). *Monologuer: Pratiques du discours solitaire au théâtre*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 249-267.

Roy, I. (2007). Du moi individuel au moi collectif : Un itinéraire monologique nationaliste. Roy, I. (dir. publ.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Nota Bene, 333-342.

Spielmann, G. (2007). Pour une brève archéologie du monologue dans la théorie dramatique classique. Roy, I. (dir. publ.). *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*. Québec : Nota Bene, 199-216.

Le réalisme magique

Bowers, M. (2004). *Magic(al) Realism*. London : Routledge Consulté à l'adresse <http://lib.myilibrary.com/Open.aspx?id=17807&loc=&srch=undefined&src=0>.

Durix, F. (1998). Le réalisme magique genre à part entière ou « auberge latino américaine ». *Itinéraires et Contacts de cultures*. (25), 9-18.

- Fortunato, B. (2011). Real Maravilloso e realismo magico nel teatro latino americano [Réalisme merveilleux et réalisme magique dans le théâtre latino-américain]. *Itinera* (2), 202-221. Consulté à l'adresse <http://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/1282>.
- Gallo, M. (1987). Panorama du réalisme magique en Amérique hispanique. Weisgerber, J. (dir. publ.). *Le réalisme magique. Roman- peinture- cinéma*. Paris : L'âge d'homme, 123- 153.
- Pinçonnant, C. (1998). Contre la chronique d'une mort annoncée : le réalisme merveilleux dans le roman amérindien. *Itinéraires et Contacts de cultures*. (25), 35-51.
- Scheel, C. (2005). *Réalisme magique et réalisme merveilleux : Des théories aux poétiques*. Paris : L'Harmattan.
- Trousson, R. (1987). Du fantastique et du merveilleux au réalisme magique? Weisgerber, J. (dir. publ.). *Le réalisme magique. Roman- peinture- cinéma*. Paris : L'âge d'homme, 33-42.
- Weisgerber, J. (1987) La locution et le concept. Weisgerber, J. (dir. publ.) *Le réalisme magique. Roman- peinture- cinéma*. Paris : L'âge d'homme, 11-32.

La fiction du réel

- Abiteboul, M. (2002). Droit à l'oubli et devoir de mémoire dans le théâtre de Shakespeare. Bouvier Cavoret, A. (dir. publ.) *Théâtre et mémoire. Actes du colloque international Avignon organisé par le laboratoire Théâtre, Langage et Sociétés à Avignon les 17, 18 et 19 novembre 1999*. Paris : Ophrys, 93-116.
- Certau, M. (1975). *L'écriture de l'histoire*. Paris, Gallimard.
- Chartier, R. (1998). *Au bord de la falaise : L'histoire entre certitudes et inquiétudes*. Paris : Albin Michel.
- Corbin, A. (1998). *Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot sur les traces d'un inconnu : 1798-1876*. Paris : Flammarion.
- Goldfarb, A. (1998). Selected bibliography of Holocaust plays, 1933-1997. Schumacher C. *Staging the Holocaust, the Shoah in drama and performance*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Laor, D. (1998). Theatrical interpretation of the Shoah : image and counter-image. Schumacher, C. *Staging the Holocaust, the Shoah in drama and performance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Moreau, A. (2002). Souviens-toi des Athéniens. Bouvier Cavoret, A. (dir. publ.). *Théâtre et mémoire. Actes du colloque international Avignon organisé par le laboratoire Théâtre, Langage et Sociétés à Avignon les 17, 18 et 19 novembre 1999*. Paris : Ophrys, 9-22.
- Mosseto, A. (2003). Pour ne pas perdre son ombre : L'obsession de l'Histoire dans le théâtre haïtien. Mosseto, A. (dir. publ.) *Théâtre et histoire, dramaturgies francophones extraeuropéennes*. Turin : L'Harmattan Italia.
- Raimondi, M. (2009). Le théâtre, un espace de résistance dans l'Argentine de l'après-dictature. Capdevilla, L. et Langue, F. (dir. publ.). *Entre mémoire collective et histoire officielle, l'histoire du temps présent en Amérique Latine*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Roken, F. (2000). *Performing History*. Iowa : University of Iowa Press.
- Wickham, P. Dramaturgies de la guerre. *Jeu : revue de théâtre*. (117), 93-106. Consulté à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/24687ac>.

Le Théâtre Documentaire et le Docudrame

- Artaud, A. (1938/1985). *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.
- Cartier-Bresson, H. (2000). *Vocation reporter : Henri Cartier-Bresson, Raph Gatti, Christine Spengler*. Nice : Gilletta.
- Edgar, D. (1999). Theater of fact : A dramatist's viewpoint. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 174-187.
- Fishbein, L. (1999). Roots : Docudrama and the interpretation of History. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 271-295.
- Hoffer, T. (1999) Docudrama in american television. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 64-77.

- Innes, C., Piscator's Rasputin. *TDR*. 22(4), 83-98. Consulté à l'adresse: <http://www.jstor.org/stable/3181728>.
- Irmer, T. A search for New Realities : Documentary theatre in Germany. *TDR*. 50(3), 16-28.
- Kuehl, J. (1999). Lies about Real People. Rosental, A. (dir. publ.) *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 119-124.
- Lipkin, S. (1999). Defining docudrama : In *the name of the Father, Schindler's List, and JFK*. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 370-384.
- Loshitsky, Y. (1999). Fantastic realism : *Schindler's List* as docudrama. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 357-369.
- Noiriel, G. (2009). *Histoire, théâtre et politique*. Marseille : Agone.
- Piscator, E. (1972). *Le théâtre politique*. Paris : L'Arche. (Original publié en 1929)
- Piscator, M. et Palmier J.-M. (1983). *Piscator et le théâtre politique*. Paris : Payot.
- Rokem, F. (2000). *Performing history : Theatrical representation of the past in contemporary theatre*. Iowa : University of Iowa Press.
- Rubio, M. (2008). *El cuerpoausente (performance política) [Le corps absent (performance politique)]* Lima : Yuyachkani.
- Veyrat-Masson, I. (2008). *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*. Bruxelles : De Boeck.
- Weiss, P. (1967). *Notes sur le théâtre documentaire et Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*. Paris : Seuil.
- Willett, J. (1979). *The theater of Erwin Piscator*. New York : Holmes & Meier.
- Woodhead, L. (1999). The guardian lecture: Dramatized documentary. Rosental, A. (dir. publ.). *Why docudrama? : Fact-Fiction on Film and TV*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 111-118.

La dramaturgie

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard. (Original publié en 1978)
- Aristote (1990). *La poétique* (M. Magnien trad. et notes). Paris : Librairie générale française.
- Brecht, B. (1939). *The Popular and the realistic*. Consulté à l'adresse <http://web.ebscohost.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=3202f846-ba01-42a3-b87a-164e9182d1c7%40sessionmgr114&vid=1&hi=127>.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris : Actes Sud.
- Diderot, D. (2003). *Écrits sur le théâtre 1. Le drame* (A. Menil présentation et compilation). Paris : Pocket. (Originales publiées en 1757 et 1758)
- Jouanny, S. (2003). *Marginalités et théâtres : pouvoir, spectateurs et dramaturgie*. Saint-Genouph: Librairie Nizet
- Larthomas, P.-H. (1972). *La langage dramatique sa nature, ses procédés*. Paris: A. Colin
- Le Pors, S. (2011). *Le théâtre des voix : à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Mouchon, J., Sarrazac, J.-P. et Vonaye, F. (1981). *Pratiques de l'oral écoute, communications sociales, jeu théâtral*. Paris : A. Colin
- Naugrette C. et Sarrazac, J.-P. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval : Circé.
- Pfister, M. (1988). *The theory and analysis of drama*. Cambridge, Angleterre : Cambridge University Press.
- Ryngaert, J.- P. (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.
- . (dir. publ.) (2005). *Les nouveaux territoires du dialogue*. Arles et Paris : Actes Sud Papiers / CNSAD.
- et Sermon, J. (2006) *Le personnage théâtral contemporain : Décomposition, recomposition*. Paris : Théâtrales.

- . (1997) Du bon usage des cailloux. Hébert, C. et Perelli-Contos, I. (dir. publ.) *Théâtre multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche, 145-157.
- Sarrazac, J.-P. (1981). *L'avenir du drame : Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne : l'Aire.
- Szondi, P. (2006). *Théorie du drame moderne*. Paris : Circe.
- Ubersfeld, A. (1995). *Lire le théâtre*. Paris: Belin.
- . (1996). *L'école du spectateur*. Paris: Belin.
- Zola, E. (2003) *Le naturalisme au théâtre*. (C. Meyer-Plantureux présentation et notes). Bruxelles : Complexe (Original publié en 1881).

Le Pérou

- Baer, S. (2003). *Peru's MRTA. Tupac Amaru revolutionary movement*. New York : The Rosen Publishing Group.
- Buntinx, G. (2006). *Lava la bandera: El colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos* [Lave ton drapeau: Le regroupement Société Civile et le renversement culturel de la dictature de Fujimori et Montesinos], Quehacer, 151, 96-109.
- De Paula, J. et Saint-Pierre, H. (2008). Las mutantes mascararas de marte [Les masques changeants de Mars] Tamayo, A. (dir. publ.). *Conocer la guerra, construir la seguridad. Aproximaciones de la sociedad civil*. [Connaître la guerre, construire la sécurité. Des approximations du point de vue de la société civile]. Lima: Instituto de defensa legal (IDL), 25-54.
- DESCO (1987). *Résumen semanal* [Le résumé de la semaine], Lima : Desco.
- Durand, F. (2007). *El Perú fracturado* [Le Pérou fragmenté]. Lima : Fondo editorial del congreso del Perú.
- Gorriti, G. (2012). *La version de Ketin Vidal* [La version de Ketin Vidal]. Lima : Caretas.

Jimenez, J. (2009). Pérou : oublier ou ne pas oublier, un dilemme insensé? Corten, A. et Côté, A. (dir. publ.). *La violence dans l'imaginaire latino-américain*. Consulté à l'adresse <http://site.ebrary.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/lib/uqam/doc/Detail.action?docID=10316155>.

Malca, M. (2011). *La gente dice que somos teatro popular [Les gens disent qu'on fait du théâtre populaire]*. Lima : Fondo editorial de la PUCP.

Morote, H. (2014). *Todos contra la verdad [Tout le monde est contre la vérité]*, Lima : Jaime Campodonico Editores.

Piga, D. (spring 1992). *Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Peru en la decadal del 80 [Reflexion panoramique sur le théâtre de groupe péruvien dans les années 80]*. *Latin America Theatre Review*, 137-149.

Watanabe, J. (2000). *Antigona*. Lima : Comision de derechos humanos.

Écrire en langue étrangère

Gratton, A. (2008). De l'interculturel à l'intra cultural. Écrire en langue étrangère en pays étranger. *Synergies Sud-Est Européen*. (1), 137-148. Consulté à l'adresse <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/SE-europe/gratton.pdf>.

Huston, N. (1999). *Nord Perdu*. Paris : Actes Sud.

Jouanny, R. (2000). *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris : Presses Universitaires de France.

Porra, V. (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim : Olms Verlag.

Références

Corvin, M. (dir. publ.) (1991). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. Paris : A. Colins.

Autres

- Bailly, J.-C. (2002). *L'apostrophe muette : Essai sur les portraits du fayoum*. Paris : Hazan.
- Brecht, B. (1990). *Mère courage et ses enfants*. Paris : L'Arche. (Original publié en 1942)
- Campbell, P., Kear, A. et Taylor, D. (2001). *Psychoanalysis & performance*. Taylor & Francis Ltd. Consulté à la page web de: International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text web.
- Jerrold, D. (1856). *Black-eyed Susan*. Boston: William V. Spencer. Consulté à l'adresse <https://archive.org/stream/blackeyedsusanor00jerr#page/n3/mode/2up>.
- Kiff, R. (1998). Reality and illusion in the Theresienstadt cabaret. Schumacher, C. (dir. publ.). *Staging the Holocaust, the Shoah in drama and performance*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Mayer-Plantureux, C. (2006). *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*. Bruxelles : Complexe.
- Niño, H. (1998). *El etnotexto: voz y actuación de la oralidad [L'ethnotexte : voix et action de l'oralité]*. Revista de crítica literaria latino americana. 47, 109-122.
- Zorrilla, J. (1982) *Traidor, inconfeso y mártir [Traître, inavoué et martyr]*. Barcelona : Espasa Calpe. (Original publié en 1894)